

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
ET  
INSTITUT NATIONAL DE RECHERCHE SCIENTIFIQUE –  
URBANISATION, CULTURE ET SOCIÉTÉ

LE PROJET URBAIN VU COMME UN CATALYSEUR IDENTITAIRE  
ANALYSE DE CONTRIBUTIONS RÉCENTES À LA MONTRÉALITÉ (1992-2003)

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES URBAINES

PAR  
ALENA PROCHAZKA

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*[...] la ville est la plus complète, la plus concrète des réalisations de l'homme. Elle est l'espace de son expression, son domaine et la face de sa vérité. Elle est la condition de la réalisation de l'homme vers l'humain, de l'humanisation de la matière, et de la possibilité généralisée de la créativité<sup>1</sup>.*

Jacques Ellul, 1984

---

<sup>1</sup> Jacques Ellul, « Les 'idées-images' de la ville de l'homme quelconque », *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 42.

## REMERCIEMENTS

Au terme de cette importante étape de mon cheminement qui m'a permis d'enrichir mes compétences pour la recherche et l'enseignement d'un domaine qui me passionne depuis mon enfance, je rends crédit à ma directrice, Lucie K. Morisset, et à mon co-directeur, Luc Noppen. L'excellence et l'exigence du milieu qu'ils ont mis à ma disposition pour encadrer mes recherches et ma démarche intellectuelle n'ont d'égal que la générosité et la disponibilité qu'ils m'ont manifestées.

Je tiens à remercier les organismes suivants des appuis financiers considérables grâce auxquels j'ai pu compléter mes recherches : la Fondation de l'UQAM, la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain, le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Je tiens à souligner le rôle de Denis Bilodeau qui m'a encouragée et conseillée, au tout début de mon parcours, à entreprendre cette aventure. Mes sincères remerciements vont aussi à toutes les personnes qui m'ont aidée par leurs conseils ou encore lors de la collecte et le traitement de données : Renée Daoust, Réal Lestage, Nathalie Trudel, Éric Gauthier, Claude Provencher, Jacques Rousseau, Vladimir Topuzanov, Mario Saia, Claude Cormier, Annie Ypperciel, Dan Hanganu, Tom Schweitzer, André Potvin, Philippe Lupien, Christian Lalonde, Clément Demers, Martin Maillet, Louis-François Monet, Allan Knight, Pierre Beaupré, Randall Cohen, Peter Fianu, Jocelyne Lupien, Raouf Boutros, Janou Gagnon, Guy Gérin-Lajoie, Jocelyn Létourneau, Édith Girard, Loeiz Caradec. Je souhaite également remercier deux collaborateurs, en fin de parcours, de leur précieuse expertise : Micheline Giroux-Aubin pour la révision linguistique et Hassoun Karam pour le formatage numérique de la version finale de la thèse.

J'ai pu mener à terme ce long et exigeant travail grâce surtout à la confiance et au soutien de Pierre Boyer-Mercier, qui m'a poussée, au gré des hauts et des bas de la vie d'une doctorante, à toujours y croire ; grâce aussi à l'amour et à la compréhension d'Andrea et d'Antonin et au soutien indéfectible de ma mère Eva.

Enfin, je dédie cette thèse à mon défunt père, Jiri Prochazka, qui fut professeur agrégé à l'École d'architecture de l'Université Laval. Inspirée – tout comme plusieurs générations de mes collègues dispersés à travers le Québec – par sa quête d'une rigueur d'esprit et d'un travail honnête bien accompli, j'espère avoir rendu hommage à son héritage empreint d'une grande humanité.



## AVANT-PROPOS

Depuis les années 1970, les pratiques architecturales et de design urbain relatives au contexte bâti des projets urbains à construire apparaissent polarisées entre deux attitudes antagonistes. D'un côté, la prise en compte du contexte urbain et du voisinage immédiat de toute nouvelle construction – posture encensée, avec l'avènement des philosophies du postmoderne, par le nouveau souffle des paradigmes culturalistes – a donné lieu à une multitude de méthodes du projet à l'enseigne de la « continuité », dont nous allons proposer un survol cohérent. De l'autre côté, le courant inverse a consisté à exacerber le contraste avec l'existant et la cohabitation sans dialogue entre les époques.

Depuis plus d'une dizaine d'années pourtant, une tout autre voie, délaissant cette controverse essoufflée, interroge la nouvelle condition des villes, qui interpelle les tensions entre le local et le global, pour proposer d'autres voies.

En effet, entre, d'une part, les acquis qui nous font considérer, depuis la Seconde Guerre, que « l'idée de construire 'la ville sur la ville' est aujourd'hui la base de toute intervention urbaine, quels que soient les sites et quelles que soient les dates de construction des quartiers concernés<sup>2</sup> » et, d'autre part, le droit à la contemporanéité que revendiquent résolument les concepteurs, architectes et aménagistes, une nouvelle voie propose qu'en conception du paysage construit on procède plutôt par une constante mise à jour de l'identité urbaine.

---

<sup>2</sup> Philippe Robert et Christine Desmoulins, *Transcriptions d'architectures*, Paris, adpf publications, Ministère des Affaires étrangères (France), 2005, p. 9.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES .....	ix
LISTE DES TABLEAUX .....	xxxiv
RÉSUMÉ.....	xxxv
INTRODUCTION.....	I
1.1    Objet de la recherche :	
la genèse de l'identité montréalaise dans le projet urbain .....	1
1.2    Problématique.....	5
1.2.1    L'identité urbaine .....	5
1.2.2    La montréalité : un effet de série .....	9
1.2.3    L'investissement des concepteurs .....	11
1.3    Objectifs de la recherche .....	12
1.3.1    Question de recherche : le projet comme lieu de recyclage et de reformulation de l'image identitaire de Montréal ?.....	12
1.3.2    Hypothèses de recherche .....	13
1.4    Cadre théorique et approches.....	14
1.4.1    Étude de la ville par l'entremise du projet urbain.....	14
1.4.2    Cadre bâti producteur d'identité.....	16
1.4.3    Projet urbain comme paysage idéal : la ville imaginée en projets.....	20
1.4.4    Recyclage de caractères idéels .....	29
1.4.5    Approche critique en sémiologie (herméneutique du projet) .....	40

1.4.6	Analyse génétique du projet d’auteur .....	42
1.5	Approche méthodologique .....	45
1.5.1	Une approche systémique : modélisation de la problématique .....	45
1.5.2	Cas d’espèce : critères de sélection des projets étudiés .....	48
1.5.3	Analyse documentaire des discours.....	51
CHAPITRE II		
	CONTEXTUALITÉ DANS LE PROJET D’ARCHITECTURE .....	57
1.6	La culture comme métaphore de l’urbanité .....	57
1.7	Tenir compte du contexte .....	64
1.8	La mémoire du bâti .....	67
1.9	Une historiographie des approches contextuelles .....	69
1.9.1	Le populisme : l’architecture de la complexité et du paradoxe .....	69
1.9.2	Le néo-rationalisme : entre l’inventaire et le souvenir .....	76
1.9.3	L’historicisme nostalgique et le retour au classicisme .....	80
1.9.4	L’École française : architecture urbaine.....	84
1.9.5	La ville comme collage : un contextualisme postmoderne.....	93
1.9.6	Le projet comme contexte : un contextualisme autoréférentiel.....	97
1.9.7	Le structuralisme anthropologique et l’architecture ouverte .....	99
1.9.8	Le régionalisme critique : un contextualisme moderne.....	102
1.9.9	Tendances actuelles : culture/nature comme contextes .....	109
1.9.10	Tendance écologique : le contexte en tant qu’écosystème .....	117
1.10	Comparaison des courants qui tiennent compte du contexte.....	123

## CHAPITRE III

## L'ÉDIFICATION DE LA SPÉCIFICITÉ DU PAYSAGE BÂTI MONTRÉALAIS ..... 127

1.11	La spécificité du paysage bâti de Montréal comme objet de discours.....	127
1.11.1	Regard rétrospectif sur l'état de fait dont découle la stratégie de sauvegarde de l'existant .....	128
1.11.2	La quête d'une identité montréalaise unique dont découle la stratégie de s'intégrer à l'existant .....	134
1.11.3	Recycler la mémoire du lieu dont découle la stratégie de réactualiser les couches mémorielles .....	145
1.12	Les paradigmes de la montréalité en projets.....	151
1.12.1	La montréalité progressiste.....	151
1.12.2	La montréalité patrimoniale.....	153
1.12.3	La montréalité melvinienne.....	153
1.13	Les cinq méthodes de recyclage identitaire dans les projets : vers un instrument d'analyse d'indices de montréalité.....	164

## CHAPITRE IV

## LA MONTRÉALITÉ DES PROJETS D'INSERTION EN MILIEU ANCIEN :

## LE CAS DU VIEUX-MONTRÉAL..... 170

1.14	Les défis du secteur et les planifications antérieures aux projets analysés.....	170
1.15	Les projets récents analysés.....	177
1.16	Le Complexe Chaussegros-de-Léry .....	181
1.17	Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal .....	213

## CHAPITRE V

LES STRATES DE LA MONTRÉALITÉ D'UN TERRITOIRE URBAIN EN QUÊTE  
DE VOCATION ET D'IDENTITÉ :

## LE CAS DU QUARTIER INTERNATIONAL DE MONTRÉAL..... 240

## 2.1 Les défis du secteur et les planifications antérieures aux projets analysés..... 241

## 2.2 Le projet de requalification urbaine du Quartier international de Montréal..... 261

## 2.3 Les bureaux de la Caisse de dépôt et placement du Québec ..... 292

## 2.4 L'agrandissement du Palais des congrès de Montréal ..... 318

## CHAPITRE VI

## LES TRAITS DE LA MONTRÉALITÉ ÉMERGENTE..... 374

## 2.5 Le renouvellement de la codification de la montréalité : un effet de série ..... 375

## 2.6 Les traits d'une montréalité mise à jour ..... 379

## 2.6.1 Les couronnements de Montréal..... 380

## 2.6.2 L'accès au grand dehors ..... 408

## 2.6.3 La contingence urbaine tridimensionnelle..... 415

## 2.6.4 La matérialité architectonique montréalaisante: nouvelles déclinaisons.... 425

## CONCLUSION

## LA RÉGÉNÉRATION SYMBOLIQUE :

## POUR UNE MONTRÉALITÉ CONTEMPORAINE..... 446

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ..... 454

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1.1 Image de la « montréalité ». (Tiré de [www.montrealite.com], consulté le 5 mai 2003.) ..... 10
- Figure 2.1 SITE Projects Inc. avec Maples-Jones Associates, Indeterminate façade Showroom, au Amede-Genoa Shopping Centre, et Peeling Project à Richmond, Virginie, Houston Texas, 1975. (Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XXe siècle*, Taschen, 1991.) Les ruines artificielles et le mur de brique – image de marque traditionnelle des supermarchés BEST – semblent se détacher du corps de béton. L'effet signalétique de la façade est complètement indépendant du volume et des techniques constructives du corps du bâtiment. .... 72
- Figure 2.2 Chiat/Day Main Street, Venice, Californie, Frank O. Gerhy, en collaboration avec Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, 1986-1991. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*, Cologne, Taschen, 2002.) Poussée à l'extrême chez certains architectes, la référence au contexte pop prend des formes de dérision qui conduisent à s'interroger sur la notion de contexte mis de l'avant par le cadre théorique de cette tendance. Ce projet s'est fait en collaboration avec Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, amis de l'architecte canadien Frank O. Gerhy. La contribution de ces artistes pop apparaît sous la forme d'énormes jumelles qui contient des bureaux. Les voitures accèdent au stationnement entre les deux cylindres. .... 73
- Figure 2.3 BACO-Showroom du « Oxford Valley Mall » à Bristol Township, Pennsylvanie, Steven Isenour avec John Case et Robert Venturi, 1979. (Photographie VRSB. Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XXe siècle*, Taschen, 1991.) Le « O » du panonceau publicitaire est la seule mise en forme de la façade du bâtiment, stratégie de reprise des panonceaux publicitaires alignés sur les sites voisins : il s'agit d'une sorte de reprise des formes et des matériaux se rapportant à un endroit particulier. .... 74
- Figure 2.4 Franklin Court Complex, Independence National Historical Park à Philadelphie, Robert Venturi, 1976. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) Mandaté pour restaurer les vestiges de la résidence privée de Benjamin Franklin, Venturi les juge insuffisants pour justifier une reconstitution complète. Se basant sur les traces mémorielles consignées dans la correspondance de Franklin durant la période de la construction de sa résidence, l'architecte propose, comme solution de rechange à la reconstruction en dur, la restitution des formes décrites du bâtiment et du jardin en réalisant, en membrures d'acier, la silhouette et le tracé de ces lieux depuis longtemps disparus. .... 75

Figure 2.5 Cimetière de San Cataldo à Modène, Italie, Aldo Rossi avec Gianni Braghieri, 1971-1984. (Tiré de P. Arnell et T. Bickford, Aldo Rossi, *Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 88-97.) Le contextualisme vernaculaire et régional de Rossi est illustré par ce projet qui fait écho aux typologies locales, propres à la région de la Lombardie..... 79

Figure 2.6 Proposition pour le Plan directeur de Poundbury à Dorset, Angleterre, Léon Krier, 1991. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) Pour le plan directeur de Poundbury, Léon Krier a étudié les villages traditionnels du comté de Dorset : le regroupement typique du bâti autour des communs, la hiérarchie des dimensions des rues, la typologie des bâtiments, les matériaux employés. .... 81

Figure 2.7 Projet pour la Villa Laurentium, Léon Krier, 1982. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997, p. 146-147.) ..... 82

Figure 2.8 Projet New Block Partition entre Lindenstrasse et Jakobstrasse à Friedrichstadt, Berlin, 1980. (Tiré de K. Frampton et D. Berke, Rob Krier, *Urban Projects* 1968-1982, New York, Rizzoli, 1982, p. 14-15 et 102-103.) Pour Rob Krier, le traitement des vides (espaces extérieurs) et des pleins (espaces intérieurs) est abordé avec un soin équivalent, car il conclut, avec Léon, que la manière d'organiser l'espace public urbain exerce un impact d'importance sur le design de l'espace de l'habitation. Il développe ainsi un vocabulaire d'archétypes desservant cet objectif. Ces images illustrent la typologie du bâtiment et la typologie de l'espace public. .... 83

Figure 2.9 Projet d'un boulevard à redents, Yves Lion, 1985. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.) ..... 90

Figure 2.10 Habitat social Paris 13<sup>e</sup>, Fabrice Duspain et François Leclercq, 1987. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)..... 91

Figure 2.11 Cour typique, rue du Faubourg-du-Temple, Paris 13<sup>e</sup> et le projet d'Olivier Girard et Laurent Israël, cour de l'immeuble à logements rue Du Chef De La Ville, 1993, Paris 13<sup>e</sup>. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)..... 91

Figure 2.12 Schéma d'une cour typique parisienne Henri Ciriani. (Tiré de P. Gangnet, *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)... 92

Figure 2.13 Cité de la musique, Paris, Christian de Portzamparc, 1984-1990. (Tiré de P. Jodidio, *Contemporary European Architects*, Taschen, 1991.) ..... 92

Figure 2.14 Tour LVMH, New York, Christian de Portzamparc, 1995-1999. (Tiré de P. Jodidio, *Architecture Now*, Taschen, 2002.) ..... 93

Figure 2.15 *Another World, Another Time*, installation au Musée d'art moderne de Kamakura, Japon, Raffael Rheinsberg, 1992. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*,

Taschen, 2002.) Cette installation est une représentation de l'idée de la ville-texture. Raffael Rheinsberg se sert de composants électroniques pour reproduire des vues photographiques de Tokyo obtenues du 59<sup>e</sup> étage du Sunshine Building, l'un des gratte-ciel de la capitale. Ici, l'art éclaire la désorganisation apparente de l'environnement urbain japonais, en le rapprochant de l'une des formes technologiques les plus structurées de la civilisation actuelle, les circuits intégrés..... 95

Figure 2.16 Columbus Convention Center, Ohio, Peter Eisenman, 1992. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) ..... 96

Figure 2.17 Maison VI à Cornwall, Connecticut, Peter Eisenman, 1976. (Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 1991.) ..... 98

Figure 2.18 Orphelinat municipal, Amsterdam, Aldo Van Eyck, 1957-1960. (Tiré de V.M. Lampugnani, *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, Thames and Hudson, 1986.) ..... 101

Figure 2.19 Central Beheer Insurance Co., Appledorn, Hollande, Herman Herzberger, 1970-1972. (Tiré de V.M. Lampugnani, *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, Thames and Hudson, 1986.) ..... 102

Figure 2.20 Lotissement résidentiel Las Arboledas, Mexico, Mexique, Louis Barragán, 1958-1961. (Tiré de E. Ambasz, *The Architecture of Louis Barragán*, Museum of Modern Art, New York, 1976.) ..... 104

Figure 2.21 Centre de l'art contemporain, Santiago de Compostelle, Espagne, Alvaro Siza, 1974-1977. (Tiré de *Contemporary European Architects IV*, Taschen, 1996.) ..... 105

Figure 2.22 Habitations Sao Victor, Porto, Portugal, Alvaro Siza, 1974-1977. (Tiré de *Contemporary European Architects IV*, Taschen, 1996.) ..... 106

Figure 2.23 Annexe à l'hôtel de ville de Murcia, Espagne, José Rafael Moneo, 1991-1998. (Tiré de P. Jodidio, *Architecture Now*, Taschen, 2002.) ..... 107

Figure 2.24 Musée de l'Hydraulique à Murcia, Espagne, Juan Navarro Baldeweg, 1983-1988. (Tiré de *Contemporary European Architects*, Taschen, 1991.) ..... 109

Figure 2.25 The Box, Culver City, Californie, Eric Owen Moss, 1990-1994. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*, Taschen, 2002.) À Culver City, en périphérie de Los Angeles, Eric Owen Moss et le promoteur Frederic Smith mettent en place une « cité électronique », composée de bâtiments individuels sans contact aucun avec le contexte immédiat, intériorisée entièrement autour de l'accès souterrain automobile ; entourée des surfaces asphaltées des terrains de stationnement et des routes, le seul contact entre les « points interconnectés » se fait par le réseau virtuel du Web et par automobile..... 110



- Figure 2.26 Bridge of Houses, New York, Steven Holl, 1981. (Tiré de S. Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, 1991.)..... 112
- Figure 2.27 Entrepôt Ricola, Laufen, Herzog et de Meuron, 1986-1987. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.) ..... 114
- Figure 2.28 Herzog et de Meuron, Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, Californie, 1995-1998. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.) ..... 114
- Figure 2.29 Herzog et de Meuron, Maison de pierre, Tavole, Italie, 1982-1988. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.) ..... 115
- Figure 2.30 Centre culturel J.-M. Tjibaou, Nouméa, Nouvelle Calédonie, Renzo Piano, 1991-1997. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) ..... 120
- Figure 2.31 Édifice Queen's, Université de Montfort, Leichester, Short, Ford and Associates, 1993. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) ..... 122
- Figure 2.32 Tennessee Aquatorium, Chattanooga, SITE Projects Inc., 1993. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) ..... 122
- Figure 2.33 Schéma des principaux types de recyclage tels qu'identifiés dans les principaux courants en design de l'architecture des villes depuis la crise du modernisme ..... 124
- Figure 3.1 Le tableau de l'article 99 du Règlement municipal reprend les caractéristiques du paysage vernaculaire urbain du paradigme melvinien. Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie, *Règlement municipal, Codification administrative, Permis et inspections, Ville-Marie*, octobre 2003, p. 30. .... 157
- Figure 3.2 Cette nouvelle construction à l'angle des rues Sherbrooke et de Bleury est en quelque sorte une application stricte du paradigme melvinien dans sa formule normative. Le résultat, sur le plan de l'investissement créateur, n'en est pas pour autant convaincant. (Photographie Alena Prochazka). .... 159
- Figure 3.3 Projet de Sylvie Perrault architecte, 2003, rue Notre-Dame Ouest, entre les rues de la Montagne et Jean d'Estrées. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 160
- Figure 4.1 Maquette du Centre de commerce mondial de Montréal : élévation rue Saint-Jacques. Provencher, Roy architectes avec ARCOP et Becker, Gersovitz, Moss, 1991. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47.) ..... 173
- Figure 4.2 Le Centre de commerce mondial de Montréal conçu par Provencher Roy architectes a reçu le prix Orange pour sa ruelle intérieure : vues avant et après la

réalisation du projet. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47 ; et Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)..... 174

Figure 4.3 La tour du Centre de commerce mondial de Montréal, Provencher, Roy architectes avec ARCOP et Becker, Gersovitz, Moss, 1992. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 175

Figure 4.4 Concours international pour la place Jacques-Cartier, 1990. Proposition de Griffiths, Rankin, Cook Architects d'Ottawa. (Archives de Pierre Beaupré, architecte.)..... 179

Figure 4.5 Concours international pour la place Jacques-Cartier, 1990. Proposition de Robert S. Livesey de Los Angeles, États-Unis. (Archives de Pierre Beaupré, architecte.)..... 180

Figure 4.6 Le site du futur Complexe Chaussegros-de-Léry tel qu'il a été publié dans l'énoncé du concours. (Tiré de *ARQ Architecture-Québec*, n° 42, avril 1988, p. 26.) ..... 183

Figure 4.7 « Vue rue Notre-Dame ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)..... 190

Figure 4.8 « Vue depuis Champ-de-Mars ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 190

Figure 4.9 Dessin du concept global. Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)..... 191

Figure 4.10 « Élévation rue Notre-Dame ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 192

Figure 4.11 Maquette élaborée pour le concours du Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 192

Figure 4.12 « Élévation rue Bonsecours ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)..... 193

Figure 4.13 Les portes cochères de la rue Bonsecours, face au Complexe Chaussegros-de-Léry. (Photographie Alena Prochazka.)..... 193

Figure 4.14 « Élévation rue Champ-de-Mars ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)..... 194

Figure 4.15 « Élévation rue Gosford ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 195

Figure 4.16 « Vue vers centre-ville ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 196

Figure 4.17 Étude de l'élévation ouest. Une étape intermédiaire pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, après 1988. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 198

Figure 4.18 Dernier étage dont la paroi inclinée, ornée d'une série de cadres saillants, rappelle, d'une manière abstraite, le principe des toitures mansardées de l'hôtel de ville. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes. Photographies Denis Tremblay, 2005 ; source : [http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche\_bat.php?sec=a%09%09%09%09%09%09%09%09%09&id=0040-58-9878-01&mat=0040-58-9878], consulté le 4 mars 2005.) ..... 199

Figure 4.19 Dessin du concept global. Détail d'une planche du concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 200

Figure 4.20 Ces photographies anciennes de la place D'Youville en 1928 et de la rue Notre-Dame en 1907 montrent de nombreuses tours d'angle dans le Vieux-Montréal. (Archives de l'agence Groupe Cardinal Hardy inc., aménagement, architecture de paysage et design urbain.) ..... 200

Figure 4.21 Ces photographies anciennes de la place D'Youville en 1928 et de la rue Notre-Dame en 1907 montrent de nombreuses tours d'angle dans le Vieux-Montréal. (Archives de l'agence Groupe Cardinal Hardy inc., aménagement, architecture de paysage et design urbain.) ..... 201

Figure 4.22 Le Complexe Chaussegros-de-Léry, en cours de construction, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 201

Figure 4.23 Hôtel de ville de Montréal vers 1895, William Notman and Son. (Archives du Musée McCord d'histoire canadienne, tiré de J. Michaud, Vieux-Montréal : les œuvres du temps, Montréal, ministère des Affaires culturelles/Ville de Montréal/Guérin, 1991.) ..... 202

Figure 4.24 Étude d'ornements pour la façade ouest du projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, après 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 203

Figure 4.25 Complexe Chaussegros-de-Léry. Photographie prise durant la construction, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 205

Figure 4.26 Mur d'échiffre de la volée de marches en maçonnerie. Photographie prise durant la construction. Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....205

Figure 4.27 Mur d'échiffre de la volée de marches en maçonnerie. Photographie prise durant la construction. Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....206

Figure 4.28 Les rez-de-chaussée commerciaux du Vieux-Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle. (Tiré du site Internet [[www.archiv.umontreal.ca/.../NotreDamerue.htm](http://www.archiv.umontreal.ca/.../NotreDamerue.htm)], consulté le 18 mai 2006.).....207

Figure 4.29 « Coupe transversale ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....208

Figure 4.30 « Coupe longitudinale ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....209

Figure 4.31 Anca Hanganu, « Une proposition de réanimation du Vieux-Montréal », 1974. (Tiré de « Une proposition de réanimation du Vieux-Montréal », *Plan de synthèse du Vieux-Montréal, Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 40.).....211

Figure 4.32 L'Éperon, un bâtiment conçu par l'architecte Dan S. Hanganu ; vue habituelle de l'angle des rues. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)....215

Figure 4.33 L'édifice de la *Royal Insurance Company*, conçu par l'architecte John William Hopkins ; vue habituelle de l'angle des rues. (Archives nationales du Canada, C 20788.).....219

Figure 4.34 L'Éperon, plan de masse : une forme triangulaire soulignée « en poché ». (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....219

Figure 4.35 L'édifice de la *Royal Insurance Company* apparaît sur ce plan de masse comme une forme triangulaire soulignée « en poché ». (Cartothèque de l'Université Laval, NMC 14003, « Place D'Youville, Montréal » 1890.).....219

Figure 4.36 La façade ouest du *Royal Insurance Building* referme, en fond de perspective, la figure du square. (*Foundling Street looking East to Custom House*, Archives photographiques Notman, référence M.P.233.).....221

Figure 4.37 Une étude du contexte « en poché » met en contraste les pleins et les vides de la trame bâtie. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.).....222

Figure 4.38 Croquis conceptuel : une image emblématique qui préfigure le projet tel que réalisé. (Esquisse Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)...222

Figure 4.39 Plan du sous-sol, daté de 1875, de l'édifice *Royal Insurance*. (Archives nationales du Canada, RG11M, 79003/6, article 1455 : NMC 41605.) ..... 223

Figure 4.40 L'édifice de la compagnie *Royal Insurance* : la logique de sa symétrie axiale fendant l'angle aigu de l'îlot en direction d'une rampe d'accès aux quais n'est pas celle du bâtiment l'Éperon. (Photo Alexander Henderson, 1831-1913, *Custom house, Montreal, ca. 1878*, Archives nationales du Canada, PA 103131.) ..... 223

Figure 4.41 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 224

Figure 4.42 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 224

Figure 4.43 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 225

Figure 4.44 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 225

Figure 4.45 Croquis du concept de la cour intérieure dégagée, une sorte d'agora ouverte sur les vestiges souterrains en contrebas. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 226

Figure 4.46 Plans et coupe. Schéma de la solution définitive. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 227

Figure 4.47 À la pointe principale du plan en triangle, les deux parois sont dissociées : la tour fait résolument partie du mur qui longe le front de mer et en accentue la perception de son épaisseur. Par l'interstice, le promeneur est invité à se faufiler derrière cette paroi pour en découvrir le vaste espace intérieur. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 228

Figure 4.48 Le marché aux poissons (Sainte-Anne) avec l'édifice *Royal Insurance* en arrière plan. (*L'Opinion publique*, 20 mai 1880.) ..... 229

Figure 4.49 Le mur ouest qui donne sur la rue de Callière est un pan aveugle qui sert de fond de scène à cette section de la place D'Youville. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 229

Figure 4.50 L'épaisseur de la paroi est soulignée par un puits de lumière qui la sépare du cœur du bâtiment tout en donnant à voir la tour d'angle. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 230

Figure 4.51 La logique de la séparation du mur en épaisseur et du cœur du bâtiment a généré le design jusqu'à l'aboutissement du mur au niveau de la toiture. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 230

Figure 4.52 L'épaisseur des parois est visible, soulignée par des percements qui permettent de révéler leur plasticité. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 231

Figure 4.53 Des pans vitrés permettent de distinguer l'épaisseur des murs habitables. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 231

Figure 4.54 Des détails architectoniques créent des jeux d'ombre et rendent l'épaisseur presque palpable. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 232

Figure 4.55 Des détails architectoniques créent des jeux d'ombre et soulignent la matérialité minérale de la pierre. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 232

Figure 4.56 Une sorte de *widow's walk* flanquée d'une colonnade massive donne l'impression d'être excavée de l'épaisseur de la paroi. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 234

Figure 4.57 Esquisse pour le projet Chaussegros-de-Léry, probablement 1989. Cette image a été envisagée pour un élément (non retenu) de la cour intérieure de complexe. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 234

Figure 4.58 Le couronnement de la tour de l'Éperon – tiges métalliques prolongeant son sommet – tire son inspiration, selon les propos du concepteur, des tiges d'armature fichées dans les masses de béton coulé en chantier de l'édifice Chaussegros-de-Léry. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 235

Figure 4.59 L'expression de la matérialité qui met en évidence l'évidement des murs en épaisseur apparente sur le chantier de Chaussegros-de-Léry présage celle de l'Éperon. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 235

Figure 4.60 L'idée de circuler à même l'épaisseur des parois apparaît déjà dans le chantier de Chaussegros-de-Léry. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu, architecte.) ..... 236

Figure 4.61 Une photographie prise sur le chantier de Chaussegros-de-Léry. Dessins pour le projet de l'Éperon faits à la même époque. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.) ..... 236

Figure 4.62 Traitements de façades de trois édifices récents du Vieux-Montréal. Comparaison de la plasticité de la façade des habitations Quai de la Commune conçues

par Cardinal Hardy et du traitement en niche des projets de Hanganu : Chaussegros-de-Léry et Éperon.....	237
Figure 4.63 Relevés du contexte lors de la conception du projet de requalification de la place D'Youville par le groupe Cardinal Hardy et par Claude Cormier, architectes paysagistes, 1996. (Archives de l'agence Claude Cormier, architectes paysagistes inc.) .....	238
Figure 5.1 Situation du Quartier international de Montréal. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....	242
Figure 5.2 Projet originel pour trois tours de la Bourse de Montréal, conçu en 1962 par les Italiens Luigi Moretti, architecte, et Pier Luigi Nervi, ingénieur. ....	243
Figure 5.3 La « faille », créée par le percement de l'autoroute Ville-Marie – vue avant la réalisation du projet de requalification urbaine de Quartier international de Montréal –, fut accentuée par la construction du Palais des congrès originel en 1983. (Archives Daoust Lestage inc.) .....	244
Figure 5.4 Photomontage réalisé à partir d'une photographie aérienne montrant l'ampleur du « vide inquiétant » laissé par la tranchée de l'autoroute Ville-Marie et sa présence énigmatique dans la ville. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville Marie », C. Caron (dir.), <i>Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain</i> , Montréal, 1987, p. 40.).....	246
Figure 5.5 Esquisse d'un parc. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), <i>Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain</i> , Montréal, 1987, p. 39.).....	247
Figure 5.6 Esquisse des ponts. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), <i>Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain</i> , Montréal, 1987, p. 39.).....	247
Figure 5.7 Reconstitution de la trame urbaine : avant et après. (Tiré de G. Adamczyk et al., « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), <i>Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain</i> , Montréal, 1987, p. 40.).....	248
Figure 5.8 Projet gagnant du concours de la Cité internationale de Montréal, par Steven K. Peterson de l'agence Peterson, Littenberg architectes, New York, USA, 1990. (Tiré du cahier du concours, Ville de Montréal, <i>Concours de la Cité internationale de Montréal</i> , 1990.).....	249
Figure 5.9 Perspective axonométrique montrant les trois principes du plan d'aménagement d'Allan Knight : l'alignement strict des édifices sur la rue, le surhaussement pour monumentaliser l'axe McGill / Beaver Hall et le rapport privilégié entre le domaine public et les rez-de-chaussée des édifices bordant la rue. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, <i>La cité internationale de Montréal</i> , septembre 1991, page couverture.) .....	251

Figure 5.10 Le lien entre le fleuve et le centre-ville est privilégié dans le plan d'aménagement Knight : l'axe McGill. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre, 1991, p. 28.).....252

Figure 5.11 Poché résumant la proposition qui redonnerait au square Victoria l'importance d'un lieu public central au Quartier international à la croisée de deux axes. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre, 1991, p. 12.).....253

Figure 5.12 Des pochés et des perspectives axonométriques indiquent clairement l'orientation du plan d'aménagement : une sorte d'urbanisme de rues définissant les volumes du domaine public. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre 1991, p. 28.) .....254

Figure 5.13 Le plan d'aménagement élaboré par l'équipe d'Allan Knight propose des tracés régulateurs très stricts pour la composition des édifices à venir en transposant les principes de composition des édifices néoclassiques existants. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre 1991, p. 28.).....256

Figure 5.14 Colonnade et passage protégé longeant les rez-de-chaussée. Dessins sur Montréal, projet côté nord de la place du Marché, vue vers l'ouest à partir de la rue Saint-Dominique. (Tiré de J. Gersowitz et al., « St-Laurent », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 60.) .....257

Figure 5.15 « Le boulevard de l'Opéra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : une esquisse de Georges Delfosse montre le fameux boulevard de l'Opéra, lequel devait déboucher [sur l'actuelle place de la Paix, nommée place du Marché dans les projets de Dessins sur Montréal], depuis l'est de la ville, devant la Main [le boulevard Saint-Laurent] et la masse du Monument national nouvellement construit. Le projet, sans doute trop grandiose pour la bourse des Montréalais, ne vit jamais le jour. » (Tiré de P. Anctil, *Saint-Laurent, La Main de Montréal*, Septentrion, 2002, p. 25.).....258

Figure 5.16 Le Centre de commerce mondial de Montréal conçu en 1988-1991 par Provencher Roy architectes (à gauche) reprend, côté rue Saint-Antoine, les matériaux du contexte proche : la partie à gauche est contemporaine, celle au centre est ancienne. Au premier plan à droite, l'édifice MECO rénové en 1997 par Mercier Boyer-Mercier et Atelier Kaos. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....261

Figure 5.17 Poché typomorphologique du secteur. Le secteur du QIM est encadré. Dessin intitulé Le cadre bâti du quartier international ; une organisation disloquée par l'emprise de l'autoroute Ville-Marie en surface et les nombreux



stationnements extérieurs ». (Détail, tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999.) ..... 266

Figure 5.18 Dessin intitulé « Le potentiel de développement immobilier ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration N.O.M.A.D.E.) ..... 266

Figure 5.19 Projet de requalification du QIM. Croquis de travail, 1997. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 268

Figure 5.20 Projet de requalification du QIM. Dessin de présentation DiboConsult, 1999. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 268

Figure 5.21 Trois axes existants qui traversent le secteur. Dessin intitulé « Les places publiques de Montréal, une distribution organisée au périmètre du Quartier international de Montréal ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) L'intervention est développée à différentes échelles pour comprendre le contexte du projet : ici, la démarche témoigne de l'intention de s'inscrire dans le réseau des squares et des parcs qui ponctuent l'urbain montréalais. Le projet sera articulé autour de trois espaces « verts ». ..... 269

Figure 5.22 Page couverture du document *Quartier international de Montréal, volet circulation. Rapport d'étude, 8 juin 1998*, DiboConsult. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 270

Figure 5.23 Le réseau souterrain (câblage et conduits de téléphonie, couloirs de la ville intérieure ornés d'art public, nombreuses places de stationnement public, le tout composant avec le tracé souterrain de l'autoroute) constitue la majeure partie du projet de revitalisation urbaine de Gauthier Daoust Lestage. Dessin intitulé « Un réseau d'infrastructures souterraines ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration N.O.M.A.D.E.) ..... 272

Figure 5.24 L'illustration du thème « canal technologique ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration conçue par N.O.M.A.D.E.) ..... 273

Figure 5.25 L'approche du centre-ville à partir du pont Champlain. Image servant à la conception. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain ; source : Ville de Montréal.) ..... 274

Figure 5.26 La rue University avant l'intervention. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain).....275

Figure 5.27 Précédents pour le concept d'éclairage urbain et « signal lumière ». (Document de travail intitulé *DiboConsult 15-07-99*, Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.).....275

Figure 5.28 Le concept de bannières lumineuses de couleur fut développé dès le début du projet. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....276

Figure 5.29 Étude pour l'aménagement de la rue University. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....276

Figure 5.30 Les toutes premières études pour les panneaux signalétiques lumineux pour le nouveau quartier. Croquis de Pierre Leclerc. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....277

Figure 5.31 La rue University projetée et ornée de bannières : « un pont entre Montréal et le monde ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....277

Figure 5.32 Schéma en coupe illustrant « la mise à profit de la topographie particulière de la rue University ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....278

Figure 5.33 Square Victoria vers 1920, illustré dans l'étude préliminaire. (Tiré de « Montréal perdu » par Luc d'Iberville Moreau, et reproduit dans Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....280

Figure 5.34 Square Victoria avant l'intervention : « une forme urbaine hybride ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....280

Figure 5.35 Condition du square Victoria avant l'intervention. Qualifié de « forme urbaine hybride », le square classique fut défiguré durant l'*Urban Renewal* des années 1960. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)...280

Figure 5.36 Schéma illustrant le concept préliminaire de l'intervention au square Victoria qui s'inspire de l'évolution historique du square : l'idée de la stratification. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain. Illustration N.O.M.A.D.E.).....282

Figure 5.37 Croquis/concept pour reconstruire la figure historique du square Victoria. Image emblématique illustrant l'idée de la figure historique étendue sur deux îlots ; l'idée des raccords avec la ville intérieure ; l'idée de l'alignement continu autour de la place ; l'idée du traitement unifié. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.) .....283

Figure 5.38 Emprise proposée du square Victoria. Une « reprise de l'ancienne configuration géométrique du square, telle qu'elle est proposée par la Ville de Montréal en 1991 et 1993 ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain. Dans ce document, l'image est tirée de M.H. Choko, *Les grandes places publiques de Montréal*, Montréal, Méridien, 1990.) 284

Figure 5.39 Figure du projet de requalification du square Victoria. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.) .....285

Figure 5.40 Restaurer la relation au centre-ville en termes de tracés piétonniers. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....285

Figure 5.41 Plantations d'arbres proposés pour le square Victoria : traitement unifié. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.) ..286

Figure 5.42 Mur d'arbres pour souligner la traversée de la rue Saint-Antoine. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....286

Figure 5.43 Emplacement de la future place Jean-Paul-Riopelle. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....287

Figure 5.44 Croquis conceptuel d'une place du Palais surbaissée. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....289

Figure 5.45 Concept définitif de la place du Palais. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....289

Figure 5.46 Étude des raccordements de la ville intérieure : l'état avant l'intervention. (Document de travail intitulé *DiboConsult, 15 juillet 1999*. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....290

Figure 5.47 Étude du réseau de la ville intérieure Montréal tel qu'il sera complété par les projets du Quartier international, 1997. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) .....291

- Figure 5.49 Étude du circuit culturel. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 291
- Figure 5.50 Le site Centre CDP Capital avant l'intervention. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 293
- Figure 5.51 Sorte de gratte-ciel à l'horizontale, le bâtiment du Centre CDP Capital s'élance au-dessus d'une voie carrossable. Façade sud. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 295
- Figure 5.52 L'édifice Centre CDP Capital est une sorte de bâtiment-pont enjambant la tranchée de l'autoroute Ville-Marie. (Photographie Steve Montpetit. Archives Daoust Lestage inc.) ..... 296
- Figure 5.53 Un passage souterrain relie le projet à la ville intérieure. L'une des premières itérations du plan du sous-sol. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 297
- Figure 5.54 Entre deux places publiques, un passage souterrain doublé d'un passage aérien (une passerelle entre deux jardins suspendus) : la ville intérieure de Montréal traverse le complexe. Dessin en coupe, 1999. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 297
- Figure 5.55 En début de la démarche du projet, l'option d'une passerelle entre deux jardins suspendus a été considérée. Plan d'un étage. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 297
- Figure 5.56 Une passerelle devenue atrium-pont sur presque toute la hauteur de l'édifice est nommée le « Parquet ». Plan de la première itération de cette option. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 298
- Figure 5.57 Bâtiment-pont et jardins suspendus. Dessin par N.O.M.A.D.E. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 298
- Figure 5.58 Bâtiment-pont au-dessus de la rue Saint-Alexandre. Dessin et photomontage par N.O.M.A.D.E. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 299
- Figure 5.59 Un hall linéaire, appelé le « Parquet », traverse le Centre CDP Capital d'est en ouest et offre un passage aérien intérieur entre deux squares urbains. Dessin par N.O.M.A.D.E. (Daoust Lestage, architecture et design urbain, archives.) ..... 299
- Figure 5.60 Études de gabarits pour une tour d'hôtel qui aurait pu être intégrée au projet Centre CDP Capital ou à celui du Palais des congrès de Montréal. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 301
- Figure 5.61 Le concept de l'intégration urbaine (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 302

- Figure 5.62 Édifices historiques autour du square Victoria (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 70, p. 12.) ..... 302
- Figure 5.63 Dessin perspectif du projet du Centre CDP Capital vu depuis le square Victoria. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 303
- Figure 5.64 L'édifice Unity, conçu par David Jerome Spence pour la Unity Building Company, 1912. (Tiré de : [<http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/prix/speciaux03.htm#wawanessa>], consulté le 15 mars 2006.) ..... 303
- Figure 5.65 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option non retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 305
- Figure 5.66 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option non retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 305
- Figure 5.67 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 305
- Figure 5.68 Une marquise importante surplombe une terrasse et doit couronner le bâtiment de la Banque du Canada rénové. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 306
- Figure 5.69 L'édifice Canada Steamship Lines (aussi désigné comme Édifice Greenshields, architectes Alexander Cowper Hutchison et George W. Wood, 1903) au 759, rue Victoria, rénové entre 1989 et 1991 par l'agence Arcop : importants travaux, dont l'ajout d'un étage, lors de la construction du Centre de commerce mondial. Son couronnement, trait caractéristique de la rue McGill, est souligné par le concept d'éclairage. (Site Internet de la Ville de Montréal [<http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/hall fla.htm>], consulté le 4 avril 2006.) 306
- Figure 5.70 Le 905, square Victoria, projet élaboré pour le promoteur Corporation Première Québec et publié dans le cahier du concours La Cité internationale de Montréal, Programme. (Tiré de Ville de Montréal, *La Cité internationale de Montréal, Programme*, mai 1990.) ..... 307
- Figure 5.71 Dessin intitulé « Intégration urbaine pour le 905, square Victoria », projet élaboré pour le promoteur Corporation Première Québec et publié dans le cahier du concours La Cité internationale de Montréal, Programme. (Tiré de Ville de Montréal, *La Cité internationale de Montréal, Programme*, mai 1990.) ..... 308
- Figure 5.72 Dessin-concept « Structure paysagère parquet et terrasses ». Février 2000. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 309

Figure 5.73 L'idée de la cinquième façade apparaît dans les croquis de la main de Pierre Leclerc. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 310

Figure 5.74 Toits-terrasses, jardins suspendus et toits aménagés : concepts présents dès les premières esquisses. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 310

Figure 5.75 Toits-terrasses, jardins suspendus et toits aménagés : concepts présents dès les premières esquisses. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 310

Figure 5.76 Le concept de la cinquième façade est pris en compte dans le projet, notamment en situation de vue directe, depuis les édifices voisins, des toits plats des bâtiments de moindre hauteur. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 311

Figure 5.77 La toiture de l'édifice MECO, un bâtiment entouré par le projet Centre CDP Capital, est transformée en aire de jeu de la garderie des employés. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 311

Figure 5.78 Premier croquis du concept du système d'éclairage naturel. (Dessin Pierre Leclerc, 3 janvier 2000. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 314

Figure 5.79 Schéma du système d'éclairage naturel par l'atrium. (Dessin de présentation finale. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 314

Figure 5.80 Schéma du mur neutralisant. (Dessin de présentation finale. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 315

Figure 5.81 Par ses jeux d'ombres et de transparences, la double paroi du mur-rideau de verre du Centre CDP Capital crée un effet d'épaisseur. (Photographie Steve Montpetit. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 317

Figure 5.82 Les façades de pierre grise de Montréal typiques arborent une qualité d'ombres, de textures et d'épaisseur. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 317

Figure 5.83 Croquis des premières étapes de conception. Composition du mur-rideau à double paroi. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) ..... 318

Figure 5.84 Flamboyante façade protocolaire haute en couleur du nouveau Palais des congrès de Montréal conçu par les architectes Tétreault Parent Languedoc et associés, les architectes Dupuis, Dubuc et associés (Ædifica), Saia et Barbarese architectes avec Hal Ingberg architecte, consultant indépendant, 2003. (Photographie ©Marc Cramer.) ..... 319

Figure 5.85 Le projet Provencher & Roy architectes. (Tiré du quotidien <i>Le Devoir</i> , 22 septembre 1999.).....	321
Figure 5.86 Illustration de l'époque de la réalisation du Palais de congrès originel : un vaisseau spatial « mal atterri ». (Tiré d' <i>ARQ Architecture-Québec</i> , n° 5, Montréal, janvier-février 1982.).....	327
Figure 5.87 Schéma du principal concept du projet : retisser les liens piétonniers. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	329
Figure 5.88 Schéma du réseau des rues qui constituait, selon la carte Goad (1912), le tracé de la trame historique (surligné par nous) en superposition au schéma de l'équipe Saia. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	329
Figure 5.89 Schéma du réseau des rues qui constituait, selon la carte Goad (1912), le tracé de la trame historique (surligné par nous) en superposition au schéma de l'équipe Saia. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	330
Figure 5.90 Croquis explicatif du concept d'intégration urbaine. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)..	332
Figure 5.91 Études de l'agencement des motifs de pierre grise. (Archives de Hal Ingberg, architecte.).....	333
Figure 5.92 Études de l'agencement des motifs de pierre grise. (Archives de Hal Ingberg, architecte.).....	333
Figure 5.93 Motifs des cinq textures de pierre grise repris en granit pour le passage piétonnier donnant sur le Vieux-Montréal : option réalisée. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	334
Figure 5.94 Études montrant les itérations pour les revêtements des passages : « option métal ». (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	334
Figure 5.95 Étude montrant les itérations pour les revêtements des passages : option « granit du palais ». (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.).....	336
Figure 5.96 Études pour la façade sud, détails. (Archives de Hal Ingberg, architecte.).....	335
Figure 5.97 Études pour la façade sud, détails. (Archives de Hal Ingberg architecte.).....	336
Figure 5.98 Entrée du Palais de congrès, dans l'alignement de la rue Saint-Antoine, d'expression architecturale contemporaine, faisant face au front du Vieux-Montréal. (Photographie Alena Prochazka.).....	339



Figure 5.99 Configuration de la place de l'Esplanade en mal d'urbanité avant l'intervention récente. (Photographie Alena Prochazka.) .....	339
Figure 5.100 Illustration de la floraison spectaculaire du pommétier, place Albert-Duquesne à Montréal. (Tiré de M. Gaudet, <i>Les arbres de Montréal</i> , Montréal, Fides, 1997.).....	341
Figure 5.101 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : boule de cèdres. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.).....	342
Figure 5.102 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : cerisiers. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.).....	342
Figure 5.103 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : pommétiers. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.).....	343
Figure 5.104 <i>Malus makamik</i> proposé pour le projet de plan d'ensemble de Benny Farm. (Proposition de plan d'ensemble de <i>Benny Farm</i> , 22 septembre 2003, Saia Barabarese Topuzanov architectes et Claude Cormier architectes paysagistes inc.) ....	343
Figure 5.105 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : plantation par étendue compacte. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.).....	344
Figure 5.106 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : amoncellement de végétaux. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.) .....	344
Figure 5.107 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : distribution aléatoire d'arbres seuls sur monticules. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.) .....	344
Figure 5.108 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : géométrie fluide dont la figure suit les motifs d'écoulement des eaux de surface. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.) .....	345
Figure 5.109 Dessin d'étape pour le jardin de l'Esplanade, en coupe, de monticules plantés d'arbres seuls : la solution retenue, détail. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.).....	345
Figure 5.110 Le nouvel aménagement de la place de l'Esplanade. (Tiré du site Internet [ <a href="http://www.aapq.org/fiches_projets/CC_Esplanade.html">http://www.aapq.org/fiches_projets/CC_Esplanade.html</a> ] consulté le 17 décembre 2007. Photographie Jean-François Vézina.) .....	346
Figure 5.111 Agrandissement du Palais des congrès de Montréal. Études de composition des volumes. (Archives de Hal Ingberg, architecte.).....	348
Figure 5.112 Agrandissement du Palais des congrès de Montréal. Études de composition des volumes. (Archives de Hal Ingberg, architecte.).....	348



- Figure 5.113 À travers un filtre de couleurs, la vue du Quartier international de Montréal est mise en cadre d'une manière toute particulière. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 351
- Figure 5.114 Marquage de couleur et de lumière de l'entrée à l'angle nord-ouest des rues de la Gauchetière et Saint-Laurent. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 352
- Figure 5.115 Croquis explicatif du concept de signallement, par marquage de couleur, des entrées ouvertes au public. Basé sur l'idée de la transparence intérieur-extérieur. (Dessin Vladimir Topuzanov, 2004.) ..... 352
- Figure 5.116 Façade du Palais des congrès de Montréal composée de panneaux de verre colorés. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 355
- Figure 5.117 Études de composition des panneaux de verre teintés de couleurs vives. (Archives de Hal Ingberg, architecte.) ..... 355
- Figure 5.118 Verrière de la station de métro Champ-de-Mars à Montréal, Marcelle Ferron, 1968. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 356
- Figure 5.120 Croquis conceptuel d'éclairage du plafond du grand passage. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 356
- Figure 5.121 Proctor House, Harper Mackay architectes, 1998. (Archives de Hal Ingberg, architecte.) ..... 358
- Figure 5.122 Auvent lumineux du Palais des congrès. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 358
- Figure 5.123 Entrées d'angle signalées par leur traitement de verre coloré en harmonie avec des œuvres d'art et le thème architectural principal du Palais des congrès, la couleur. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 364
- Figure 5.124 Une cohésion artistique se dégage entre le jardin minéral intérieur conçu par l'architecte paysagiste Claude Cormier et l'éclairage des plafonds conçu par l'architecte Vladimir Topuzanov de l'agence responsable de la conception du bâtiment. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 365
- Figure 5.125 L'aménagement intérieur du Palais des congrès se distingue par un minutieux travail sur le concept de lumière et de couleur effectué par l'architecte. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) ..... 365

Figure 5.126 L'investissement artistique des architectes : composition de couleurs vives dans l'architecture d'intérieur. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)..... 366

Figure 5.127 La grande façade en vitrail est elle-même une œuvre d'art conçue selon le concept de l'un des architectes, Hal Ingberg, et ne manque pas de participer de la cohésion artistique entre les créations du Palais des congrès. (Photographie Hal Ingberg.) ..... 366

Figure 5.128 Couleurs vives en façade et dans l'aménagement intérieur du projet d'habitations Benny Farm, 2000, Saia, Barbarese, Laverdière, Giguère architectes. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)..... 367

Figure 5.129 Relevés méticuleux d'arbres montréalais servant de modèles au jardin d'hiver de Cormier : « Exemple d'arbres à une, deux et trois têtes ». (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.) ..... 368

Figure 5.130 Jardin Nature Légère, Claude Cormier. Illustrations du concept préliminaire. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.) ..... 369

Figure 5.131 Le jardin d'hiver au Palais des congrès. Études préliminaires. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)..... 369

Figure 5.132 Lipstick forest : image utilisée à l'étape de conceptualisation. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)..... 370

Figure 5.133 Concept du projet de concours pour le réaménagement du secteur d'entrée de l'île de Montréal par le pont Jacques-Cartier. Claude Cormier, 2004. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)..... 371

Figure 5.134 Logo du Palais des congrès de Montréal tel qu'il apparaît sur le site Internet [[www.congresmtl.com](http://www.congresmtl.com)], consulté le 4 mars 2003 ..... 372

Figure 5.135 *Unity 2*, quartier Paper Hill à Montréal, Atelier Big City architectes, document du projet préliminaire (vers 2003, date non précisée). (Archives de l'agence Atelier Big City architectes.) ..... 373

Figure 6.1 Centre de commerce mondial de Montréal, Provencher Roy architectes, 1991. Feuille publicitaire, Société de promotion du Centre de commerce mondial de Montréal inc., Centre de commerce mondial de Montréal, date inconnue (avant 1992). ..... 382

Figure 6.2 Gare Windsor, 600, rue Peel à Montréal, achevée en 1889, conçue par Bruce Price (l'architecte du Château Frontenac de Québec) dans le style flamboyant historiciste. Elle fut construite par le Canadien Pacifique. (Tiré d'un encart distribué avec la revue *ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990. Design et photographie Cöpilia design inc.) ..... 382

- Figure 6.3 Édifice de la Banque Nationale de Paris, avenue McGill College, par Webb, Zerafa, Monkès et Housden, architectes, 1981. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 386
- Figure 6.6 Coupe d'un toit montrant l'accès à l'*altana* à travers la charpente. (Dessin Alena Prochazka, d'après une illustration dans G.B. Reale et E. Pasqualin, *Le Altane di Venezia*, Arsenale Editrice, Venise, 1989, p.51.)..... 391
- Figure 6.7 Installations bricolées par l'occupant sur le toit de l'édifice Les cours d'Outremont au 970, avenue McEachran. (Photographie Alena Prochazka.)..... 391
- Figure 6.8 Édicules d'accès au toit d'un immeuble au 6500, avenue Wilderton à Montréal. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 392
- Figure 6.9 Les terrasses et édicules sur le toit de l'édifice des Cours Le Royer. Restauration et recyclage en 1981 par les architectes Desnoyers Mercure Gagnon et Sheppard. (Photographie Alena Prochazka.)..... 393
- Figure 6.10 La Tour IBM Marathon au 1200, boulevard René-Lévesque Ouest, conçue par la firme new-yorkaise Kohn Pederson Fox et les Montréalais Larose Petrucci et Associés, arch., 1988. (Tiré de *ARQ Architecture-Québec*, no 76, p. 15.)..... 394
- Figure 6.12 Le complexe résidentiel Le Sanctuaire du Mont-Royal est l'un des plus luxueux complexes résidentiels en copropriété de Montréal. Construits au début des années 1980 par le Groupe Lépine aux abords d'Outremont, les sept immeubles qui le composent comptent près de mille appartements. Concept des architectes Desmarais Tornay. (Photographie Alena Prochazka.) ..... 397
- Figure 6.13 Le Clos Saint-Bernard, Dan S. Hanganu, 1986. (Photographie Pierre Boyer-Mercier.)..... 399
- Figure 6.14 Le Nouvel Europa, 2004, Boutros + Pratte architectes. (Photographie Alena Prochazka.)..... 401
- Figure 6.16 « Une projection futuriste de Montréal en cité écologique. Un projet pilote très novateur voit le jour sur le Plateau Mont-Royal : l'aménagement d'une de ces fameuses toitures vertes qui font, entre autres, l'orgueil d'une cité d'avant-garde comme Chicago. » (Tiré d'A. Foucault, « Des toitures vertes à la montréalaise », *Place Publique*, vol. XI, n° 20, 13 novembre 2004, p. 1-2.) ..... 403
- Figure 6.17 Résidences étudiantes du Prêt d'honneur, Boutros + Pratte, dans le quartier des spectacles, 1999. (Photographie Alena Prochazka.)..... 405
- Figure 6.18 Campus Concordia, Kuwabana Payne McKenna Blumberg Architects, en consortium avec Fichten Soiferman architectes et avec la collaboration de Stéphane Tremblay / Daniel Arbour & associés, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, couverture, détail.)..... 406

Figure 6.19 Campus Concordia, Provencher Roy et associés architectes, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, p. 19.)..... 406

Figure 6.20 Campus Concordia, Dan S. Hanganu en consortium avec Faucher Aubertin Brodeur Gauthier Leclerc et associés, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, p. 21.)..... 407

Figure 6.21 Image imprimée sur des t-shirts vendus par Montréalité, une entreprise de design qui célèbre et arbore l'importance de la communauté et l'esprit de Montréal. Cette entreprise a créé une série d'images qui captent les symboles propres à la ville et qui sont ensuite reproduits sur des t-shirts portant la griffe de vêtements American Apparel. Une partie des profits de la vente est versée à l'un des organismes à but non lucratif que l'entreprise soutient, Santropol Roulant, qui offre un service de « popote roulante » aux personnes en perte d'autonomie. (Tiré de [[http://www.montrealite.com/organizations\\_fr.html](http://www.montrealite.com/organizations_fr.html)], consulté le 2 février 2003.) ..... 409

Figure 6.22 Les escaliers de Montréal. (Tiré du site Internet [<http://julien.mammoth.free.fr/>] consulté le 17 décembre 2007, photographie Julien Lebreton.) ..... 410

Figure 6.23 Croquis illustrant la relation dedans-dehors. Le Corbusier. (Tiré de P. Von Meiss, *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses polytechniques romandes, 1986.) ..... 412

Figure 6.24 Habitations Saint-Hubert de Mercier, Boyer-Mercier architectes.. ..... 413

Figure 6.25 Balconville : les balcons des duplex d'une rue du quartier Saint-Michel, 7 décembre 1999. (Photographie Denis Labine, ©Le Québec en images, CCDMD. .... 414

Figure 6.27 Le modèle de ségrégation étagée des modernes est à l'origine de la ville souterraine montréalaise instaurée par le projet de la Place Ville-Marie (architectes I.M. Pei and Ass., avec Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, arch., 1958-1965). La Place Ville-Marie fut construite par le Canadian National Railway Company Real Estate pour occuper un quadrilatère entier. (Tiré du site Internet de Pei Cobb Freed & Partners Architects [<http://www.pcf-p.com/a/p/5503/s.html>], consulté le 4 mars 2005.) ..... 416

Figure 6.28 L'idéal moderniste de la verticalité – la tour, tel un bâtiment-objet, sise dans son espace urbain dégagé – et de l'espace urbain tridimensionnel – socle d'infrastructures qui joue un rôle à l'échelle du bloc urbain et de la région, avec ses autoroutes surbaissées et surélevées, ses réseaux souterrains de la ville intérieure – est illustré ici par un dessin de Ludwig Karl Hilberseimer, *Ville verticale (Hochhausstadt) : vue perspective, rue nord-sud*. (Source : Ludwig Karl Hilberseimer, américain natif de l'Allemagne, 1885-1967, *Ville verticale (Hochhausstadt) : vue perspective, rue nord-*

*sud*, 1924, encre et aquarelle sur papier, 97,3 x 140 cm, don de George E. Danforth, 1983.992, The Art Institute of Chicago. Photographie ©The Art Institute of Chicago.) .....417

Figure 6.29 Ville verticale étagée : modèle new-yorkais. Source inconnue. ...418

Figure 6.30 Plan de Rome, détail, Giambattista Nolli, 1748. (Tel qu'il est reproduit dans A. Corboz, « Vues réformatrices », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'imprimeur, 2001, p. 122.) .....418

Figure 6.36 Telle une seconde peau, un mur-rideau de verre enveloppe le bâtiment de l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec (2005) récemment réhabilité par le consortium Lapointe Magne et associés architectes + Ædifica. (Photographie Michel Brunelle et Michel Tremblay. Tiré de I. Chodicoff et L. Jen, « A Balanced Perspective », *Canadian Architect*, vol. 51, n° 5, mai 2006, p. 52.) .....430

Figure 6.37 Rénovation et agrandissement du Théâtre Espace libre par les architectes Lapointe Magne et associés, 2002. (Photographie Michel Brunelle. Tiré d'I. Chodicoff et L. Jen, « A Balanced Perspective », *Canadian Architect*, vol. 51, n° 5, mai 2006, p. 68.) .....431

Figure 6.40 Projets de concours de Hal Ingberg, architecte. Chapiteau des arts du cirque (2002 en collaboration avec Birtz Bastien architectes). Identification extérieure de la Place des arts (finaliste au concours 2002, en collaboration avec Ary Alvanthian, designer industriel et Stéphane Huot, designer graphique). (Archives Hal Ingberg architecte.) .....437

Figure 6.43 Vitrail de l'église Sainte-Gemma, Montréal. (Photographie Jonathan Cha.) .....437

Figure 6.44 Des vitraux colorés marquent le caractère de certains quartiers résidentiels – tel Outremont ou les abords du boulevard Saint-Joseph. Des projets résidentiels récents à proximité du boulevard Saint-Joseph, ici avenue Henri-Julien, recyclent ce trait caractéristique. (Photographie Alena Prochazka.) .....437

Figure 6.46 Parois de l'enveloppe du Palais des congrès. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.) .....439

Figure 6.47 À Noël, une tradition festive montréalaise unique : parer les éléments du bâti d'une paroi lumineuse. (Photographie Alena Prochazka.) .....439

Figure 6.48 L'œuvre d'art lumineuse de Geneviève Cadieux, une installation qui représente des lèvres rouges (« La Voie lactée », 1992) et qui fait partie intégrante de la façade du Musée d'art contemporain de Montréal. (Photographie Alena Prochazka.) .....441

Figure 6.49 Premières itérations du projet pour le Pavillon Paul-G.-Desmarais, 1999, Provencher Roy architectes. (Archives Provencher Roy architectes.) .....441

Figure 6.50 Aspect définitif du projet pour le Pavillon Paul-G.-Desmarais, 1999, Provencher Roy architectes. (Archives Provencher Roy architectes.) .....442

Figure 6.51 Projet Le cube, Smith Vigeant architectes, 2003. Les façades rénovées sont « habillées » de panneaux de verre pivotants aux couleurs vives pour offrir une sorte de dispositif inédit qui met en relation le dedans et le dehors pour « voir et être vu ». (Tiré de *Canadian Architect*, vol. 48, n° 12, décembre 2003, p. 27.).....443

Figure 6.52 Quartier des spectacles, projet pour le carrefour des « Maines » dans le cadre du projet pour le Quartier des spectacles de Montréal. N.O.M.A.D.E. Architecture et Brière, Gilbert+Associés, architectes. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, Montréal, n° 128, août 2004. p. 14.) .....444

Figure 6.53 Agora : le domaine public, Hal Ingberg, Beacon/Phare, 2004. Installation éphémère sur l'esplanade de la Place des arts à la 4<sup>e</sup> Biennale de Montréal. (Photographie Alena Prochazka.).....444

Figure 6.54 Mise en lumière de la façade de l'église Saint-Viateur à Outremont lors de la tenue d'un événement musical. Concept de l'éclairage par Paul Souverbie. (Photographie Alena Prochazka.).....444

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1	Médiation entre le paysage bâti et les acteurs urbains par l'entremise de représentations de la ville.....	22
Tableau 1.2	Les deux dimensions de la « ville imaginaire » .....	25
Tableau 1.3	Dimensions synchronique et diachronique de l'image identitaire de la ville .....	26
Tableau 1.4	Contributions des projets d'architecture aux images identitaires urbaines dans la dimension diachronique .....	28
Tableau 1.5	Modélisation de la problématique .....	47
Tableau 1.6	Étude de cas : projets à l'étude .....	50
Tableau 1.7	Analyse documentaire des discours .....	53
Tableau 1.8	Type de données traitées.....	54
Tableau 1.9	Grille d'analyse des discours .....	56
Tableau 3.1	Catégories des ouvrages qui traitent de l'état de fait du bâti montréalais...	129
Tableau 3.2	Modalités du recyclage identitaire .....	169

## RÉSUMÉ

Cet ouvrage s'intéresse à l'importante question des tensions entre l'innovation et la continuité dans la conception du cadre bâti. La présente recherche porte sur la mise à jour de la singularité du paysage urbain montréalais (la « montréalité », Charney, 1980) par l'actualisation de référents dans les projets d'architectes et d'aménagistes. Une telle « régénération symbolique » (Létourneau, 2000) rejoint deux défis des villes contemporaines : éviter l'uniformisation d'un universalisme mimétique et promouvoir la place d'une ville et de sa spécificité parmi les réseaux de la globalisation. Un des *leitmotivs* de la production actuelle de l'architecture et de l'aménagement urbains est ainsi interpellé : comment concilier la volonté d'ancrage au contexte local et la réactualisation de la vision moderne ?

Nous proposons d'examiner le processus par lequel des projets urbains (d'architecture et d'aménagement) participent à la constitution de l'image identitaire de la ville, dans le cas de Montréal. Les études sur les paysages de représentation et l'imagerie identitaire urbaine se sont multipliées récemment (abordées sous divers angles par les Roncayolo, Corboz, Chassay, Morisset, Grignon, Mercier et autres). Mais le rôle des projets d'architecture et d'aménagement y reste inexploré, bien que le cadre bâti qui en est « issu » soit désigné producteur d'identité (Noppen, 1995). Constituée au terme de la reconnaissance par les critiques, la montréalité, attribuée à des caractères architecturaux et urbains, affleurerait en amont, dans les figures et les stratégies de la genèse des projets. L'idée de la montréalité serait alors le fait d'un cycle, depuis les projets jusqu'à leur reconnaissance.

Selon cette hypothèse, notre recherche vise à analyser un corpus de cas d'espèce pour comprendre comment le projet d'architecture et d'aménagement urbains est investi de l'idée de montréalité et comment ce processus d'investissement est conçu, par son auteur puis par son « public », comme contribuant à l'affirmation et, éventuellement, aux mutations de cette idée de la montréalité.

À l'instar de Ruskin, Sitte, Giovannoni ou Rossi, nous considérons le paysage urbain en tant que tissu continu de constructions et d'espaces où le bâtiment n'est pas un objet isolé, mais partie d'un tout signifiant. L'analyse du projet vise ainsi à contribuer à en démêler l'écheveau identitaire, puisque l'inscription du projet dans le cadre bâti est vue comme une constituante de l'identité urbaine.

Notre cadre théorique, au cœur de l'histoire critique des idées en architecture et en aménagement, positionne les documents qui témoignent de la démarche du projet en corpus primaire : nous y retraçons les caractères idéels (idées-images, Ellul, 1984) de la montréalité en vertu d'un modèle systémique qui intègre les interrelations, dans le projet, entre l'origine des caractères de la montréalité (les référents) et leur usage (le recyclage et les mutations). Notre méthodologie s'appuie alors sur la critique génétique (de Biasi, 2000) : nous étudions ainsi dessins, maquettes et autres documents « génétiques » du projet, avant d'en confronter la montréalité à celle de la fortune critique, cette fois par une analyse foucauldienne du



discours et des formes. Le portrait global qui en résulte trace l'herméneutique de projets primés ou reconnus pour leur montréalité, depuis 1992, c'est-à-dire depuis que le 350<sup>e</sup> anniversaire de fondation de Montréal a propulsé l'idée de la montréalité à l'avant-plan de la scène culturelle.

En comprenant la participation de la genèse du projet d'architecture et d'aménagement à l'idée de la montréalité (reconnue *a posteriori* d'un projet ou conçue comme image globale de la ville), notre recherche contribue à l'avancement des approches en histoire de la forme urbaine en intégrant un nouveau corpus aux représentations analysées. Motivée par l'effervescence récente de la recherche propre aux champs architectural et de design urbain, notre thèse participe au développement de nouveaux créneaux de recherche résolument disciplinaires en évaluant les modalités de la critique génétique pour l'analyse de la sémiogenèse du projet. Elle participe aussi aux connaissances sur le « patrimoine urbain récent » de Montréal en enrichissant sa compréhension et en diversifiant les approches et les outils de son analyse. En effet, savoir dépister, dans un esprit ouvert au changement, la teneur de la contribution de projets actuels à la spécificité et à l'identité du bâti amène à considérer le respect du patrimoine non plus comme une contrainte formelle, mais comme un intrant de l'avenir.

Notre recherche fait ressortir quatre déclinaisons d'un nouveau paradigme de l'identité urbaine de Montréal, qui permettent d'établir une nomenclature des tendances, dans le paysage bâti montréalais, de l'appropriation locale des précédents issus de la culture architecturale globalisée. À l'enseigne de l'hybridation entre néomodernité (universaliste) et urbanité (culturaliste) – l'une sensible aux nouvelles technologies et à la conscience du durable, l'autre sensible au contexte local –, nous dévoilons l'émergence d'un paradigme hybride que nous nommons la *contextualité critique*<sup>1</sup>. Créant une identité territoriale revisitée, les architectes et les aménagistes soucieux de s'inscrire dans la continuité des imageries identitaires qui matérialisent dans le cadre bâti la personnalité de Montréal exercent ainsi leur capacité d'innover.

Attentives aux « idées-images » en chantier, nos futures recherches viseront à approfondir, dans une visée prospective, les tenants et aboutissants des quatre thèmes qui annoncent la régénération symbolique du cadre bâti montréalais.

### Mots-clés

IDENTITÉ URBAINE ; MONTRÉAL ; HISTOIRE CRITIQUE ; FORME URBAINE ; ARCHITECTURE ET AMÉNAGEMENT CONTEMPORAINS ; ANALYSE GÉNÉTIQUE DU PROJET ; MÉTHODES DU PROJET URBAIN ARCHITECTURAL ET D'AMÉNAGEMENT : PARADIGMES ÉMERGENTS.

---

<sup>1</sup> Ce nouveau paradigme de l'inscription identitaire – sorte de « contextualisme critique » – se distinguerait, par sa dimension urbaine, du régionalisme critique décrit par Kenneth Frampton (1983) et par Alexandre Tzonis et Liane Lefaivre (1981).

## CHAPITRE I

### INTRODUCTION

#### 1.1 Objet de la recherche : la genèse de l'identité montréalaise dans le projet urbain

Cette thèse vise à explorer le processus de constitution du caractère spécifique du cadre bâti d'une ville. En l'occurrence, le sujet de cette recherche est la *montréalité*<sup>1</sup>, plus particulièrement sa constitution à travers certains projets d'architecture et d'aménagement urbains ; nous employons également, pour les désigner, le terme « projets urbains ». Projets urbains ou projets de ville, ces projets – en plus d'englober des approches tant architecturales que celles de design et de l'aménagement de l'espace urbain – évoqueront ici l'idée d'un emboîtement des échelles de l'édifice au tissu de la ville. Cette posture sera explicitée au chapitre II.

Parmi les interventions d'autres acteurs-bâisseurs, les projets d'aménagement et d'architecture contribuent à donner à Montréal le caractère que nous lui connaissons – et que nous reconnaissons – aujourd'hui. Ce caractère évolue par l'entremise de ces interventions chaque fois nouvelles, les projets. Et parmi ces projets, il en est qui sont particulièrement soucieux de maintenir la continuité (morphologique ou mémorielle) du caractère particulier

---

<sup>1</sup> À la suite de Melvin Charney (1980), la « personnalité » du bâti montréalais est désormais désignée « *the montrealness of Montreal* », la montréalité. Luc Noppen et Lucie K. Morisset (« La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », Lucie K. Morisset, Patrick Dieudonné et Jean-François Simon (dir.), *Réinventer Pays et paysages : Bretagne-Québec, Brest/Québec*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 2003) mentionnent que la traduction de « montréalité », parlant du caractère du paysage construit montréalais comme Melvin Charney l'évoqua, reviendrait à Yves Deschamps (1989), dans « Montréalité », *ARQ Architecture-Québec*, n° 102, avril 1998, p. 12-13.

du bâti urbain : ils parviennent, pour paraphraser Guy R. Legault<sup>2</sup>, à prolonger l'héritage architectural de la ville tout en apportant les manières de faire contemporaines. Notre recherche s'intéresse particulièrement à la contribution des acteurs-concepteurs – architectes et aménagistes – et à ceux parmi leurs projets qui ont été acclamés pour leur montréalité.

Notre recherche concerne donc l'investissement identitaire dans le paysage construit et, plus particulièrement, un tel investissement par les concepteurs des projets d'architecture et d'aménagement urbains récents à Montréal.

Comment, dans le corpus d'ouvrages existants, le sujet du cadre bâti de Montréal a-t-il été abordé ? La majorité des ouvrages, nous le verrons au chapitre suivant, traitent le sujet sous l'angle de répertoires d'époques historiques et de bâtiments remarquables. D'autres affirment que le cadre bâti de Montréal serait distinct de celui des autres villes au Québec, au Canada et ailleurs : ils tentent de cerner une identité distinctive, une identité montréalaise. Dans tous ces ouvrages, dont nous donnerons des exemples ultérieurement, le bâti montréalais est cependant traité comme un *état de fait* : les auteurs se contentent de décrire les qualités architecturales en fonction d'une perspective historique. Vue de cette position, la montréalité pourrait sembler être un état de fait immuable, que tout nouveau bâtiment devrait reprendre pour perpétuer – par mimétisme de l'existant – le caractère traditionnel, « montréalisant ».

Qui plus est, cet état de fait est habituellement abordé par l'entremise de représentations « concrètes<sup>3</sup> » et extérieures aux objets étudiés : sorte de regard rétrospectif de vues des édifices à travers l'objectif d'un appareil ou l'œil des illustrateurs et des peintres

---

<sup>2</sup> Guy R. Legault, *La ville qu'on a bâtie : trente ans au service de l'urbanisme et de l'habitation à Montréal, 1956-1986*, Montréal, Liber, 2002, citation page de garde.

<sup>3</sup> Nous reprenons ici la distinction que fait Marc Grignon entre les « images concrètes » et les « images abstraites ». Les premières sont en quelque sorte des témoins fidèles de l'objet représenté (le bâtiment) ; leur valeur se situe dans la teneur en information factuelle en rapport avec l'objet représenté. Les secondes ne relatent pas « objectivement » la chose représentée, mais son interprétation par l'auteur, sa valeur symbolique et sa portée conceptuelle : il s'agit de lectures de la ville, du contexte, des précédents. Ces lectures participent à la recherche de l'idée, en tant que principe, qui peut caractériser un projet à toutes les échelles de sa résolution : de l'articulation de son gabarit, de son organisation fonctionnelle aux détails d'assemblage. (Marc Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville : Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis St-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 99-117.)

ou encore, au mieux, par le biais de relevés architecturaux effectués *a posteriori* de la construction.

Il existe peu ou pas de recherches qui traitent de la montréalité comme un processus évolutif qui a lieu par l'entremise de documents *antérieurs* au fait de construire. Même si quelques publications font état de dessins et de plans d'un bâtiment ou d'un aménagement, le parcours de la constitution de l'idée de la montréalité n'y est pas considéré.

L'intérêt de notre recherche tient donc au fait que nous étudierons la spécificité du paysage bâti récent d'une ville, Montréal, à partir de documents dévoilant sa genèse : les projets des concepteurs. Le projet, c'est-à-dire l'ensemble des documents qui servent à la conception, puis à la construction d'un édifice ou d'un aménagement, est constitué de représentations du processus qui mènent à des choix de design susceptibles alors d'incorporer des éléments qui contribueront à construire l'idée du caractère spécifique d'un paysage urbain. Les documents du projet consignent une démarche : les sources, les idées, les métamorphoses des choix qui conduisent au design définitif. L'objectif de la recherche est ainsi de débusquer, dans le projet, la genèse de l'identité urbaine, la montréalité, en l'occurrence.

Dans une telle perspective, la montréalité n'est pas un état de fait d'un corpus existant bâti en dur, mais un effet de construction identitaire. Elle serait une idée consacrée qui se constitue au gré des discours des interprètes de la ville : 1) des concepteurs, par leur « lecture » de la ville durant la conception du projet, et 2) de leurs critiques, par leur discours de consécration. En ce sens, l'identité est un discours et une construction intellectuelle, une imagerie. Ce discours, chez les concepteurs, est élaboré par l'entremise des représentations autres que celles des prises de vue du bâti existant : il s'agit de représentations idéelles (dans le sens que proposent Morisset et Noppen<sup>4</sup> ou Ellul<sup>5</sup>), celles propres au projet durant les étapes de son élaboration, de son processus de genèse. Des projets et/ou certains de leurs

---

<sup>4</sup> Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « De la ville idéelle à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 4, Institut d'histoire de l'Amérique française, printemps 2003, p. 453-479.

<sup>5</sup> Ellul, « Les 'idées-images' de la ville de l'homme quelconque », *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 28-45.

aspects peuvent ensuite être reconnus pour leur montréalité et c'est par ce mécanisme de consécration que la montréalité se construit, par le biais des discours des critiques.

Il s'agit d'un processus de reconnaissance de l'idée de la montréalité qui évolue constamment au gré des projets acclamés pour leur caractère identitaire, montréalisant. Ce processus ne peut par ailleurs être saisi qu'à l'aide des documents antérieurs à la réalisation du projet. De plus, c'est un processus qu'il convient de saisir au moment de son développement. Ainsi, deux raisons – la disponibilité du corpus et l'actualité du processus – motivent notre intérêt pour les projets récents, c'est-à-dire ceux qui datent, plus ou moins, des quinze dernières années. Il nous apparaît pertinent de tracer l'herméneutique d'une demi-douzaine de projets primés ou reconnus pour leur montréalité, depuis 1992, c'est-à-dire depuis que le 350<sup>e</sup> anniversaire de fondation de Montréal a propulsé l'idée de montréalité à l'avant-plan de la scène culturelle. Le corpus primaire que nous avons recueilli pour l'examiner tient sa valeur de son unicité (les dessins architecturaux, les croquis conceptuels, les images de référence, les propos des concepteurs – textes et entrevues – n'ont jamais été ni interprétés ni saisis et proviennent directement des archives des architectes et des aménagistes dont ils ont, depuis notre saisie, pour un bon nombre disparus) et de son volume (un millier d'images ont été numérisées et classées). Ce corpus inédit saura se prêter sans doute à de futures recherches.

Montréal est un terrain d'investigation fertile que trop peu d'études ont parcouru. Notre approche touchant le cœur des disciplines de la conception du cadre bâti offrira peut-être un éclairage complémentaire aux recherches les plus actuelles en histoire de l'architecture qui s'intéressent au cadre bâti des villes, comme celles, pour Montréal, de Luc Noppen et Lucie K. Morisset qui lancent cette question :

Depuis vingt ans, les articles abondent en effet, particulièrement dans les tribunes architecturales et urbanistiques, pour jauger le paysage montréalais à l'aune de sa montréalité. Mais la montréalité est-elle autre chose qu'un discours ? Caractéristique de l'environnement construit, a-t-elle une forme, une couleur, une grandeur ? Face au discours, il existe bien, en effet, une multitude d'images identitaires montréalaises, « d'objets » auxquels la collectivité confie son rapport au lieu « Montréal » ou, à travers ce « lieu », son rapport au temps : rue Sainte-Catherine, boulevard Saint-Laurent, mont Royal, ville souterraine, pierre grise, plateau Mont-Royal, Mille carré doré ou plex n'en sont que quelques déclinaisons. Il n'est donc pas gratuit d'en chercher le sens, si tant est qu'une signification puisse fédérer cet hétéroclite

catalogue, ne serait-ce que pour saisir, à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle, les caractéristiques objectales d'une montréalité atomisée dans le discours scientifique et encore bien peu appropriée par les Montréalais dont on voudrait bien, pourtant, qu'ils soient sensibles à la conservation de cette soi-disant spécificité<sup>6</sup>.

Bref, notre recherche propose d'examiner le processus par lequel des projets d'architecture et d'aménagement participent à la constitution de l'imagerie identitaire de Montréal. Les recherches sur les paysages de représentation et l'imagerie identitaire des villes se sont multipliées récemment (Marcel Roncayolo, 1990 ; Lucie K. Morisset, 1995 ; Giuseppe Dematteis, 1997 ; Marc Grignon, 1999 ; Jean-François Chassay, 2002), mais le rôle des projets d'architecture et d'aménagement y reste inexploré, bien que le cadre bâti issu de tels projets soit désigné comme étant producteur d'identité (Luc Noppen, 1995).

Constituée au terme de la reconnaissance par les critiques, la montréalité, attribuée à des caractères architecturaux et urbains, affleurerait en amont, dans les figures et les stratégies de la genèse des projets. L'idée de la montréalité serait alors le fait d'un cycle, depuis les projets à leur reconnaissance.

## 1.2 Problématique

### 1.2.1 L'identité urbaine

L'identité urbaine fait partie des phénomènes qui ont une incidence sur la place des villes dans les nouveaux espaces et flux de la mondialisation sous sa forme actuelle. Selon Manuel Castells<sup>7</sup>,

[D]eux forces contraires sont en lutte pour remodeler notre monde et nos vies : la mondialisation et l'identité. La révolution des technologies de l'information et la

---

<sup>6</sup> Noppen et Morisset, « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », 2003, p. 73.

<sup>7</sup> Considéré comme le penseur de la société en réseau, Manuel Castells rappelle que le phénomène de la mondialisation n'est pas nouveau. C'est son aspect temporel instantané, dû aux nouvelles technologies de communication en temps réel, qui est spécifique au monde contemporain et qui favorise une nouvelle structure sociale en réseau. Pour ce phénomène, Manuel Castells emploie volontiers un terme plus précis, *la globalisation*. Source : « La société en réseau comme structure sociale de l'ère de l'information : structure commune et variations institutionnelles et culturelles », conférence prononcée à l'Université de Montréal le 31 mars 2004.

restructuration du capitalisme ont créé un nouveau type de société : la société en réseau [...] En même temps [...] de puissantes manifestations d'identités collectives sont venues défier la mondialisation et le cosmopolitisme, au nom de la singularité culturelle et du contrôle des individus sur leur vie et sur leur environnement<sup>8</sup>.

Manuel Castells fait une distinction entre la « mondialisation », un phénomène qui relève des inter-influences et des interdépendances culturelles, politiques et économiques et qui existe depuis longtemps, et la « globalisation », un phénomène tout récent, lié à la révolution de l'Internet, qui permet une « mondialisation en temps réel » grâce à une structure en réseaux. Dans ce contexte, Manuel Castells distingue l'identité-résistance (état de prise de conscience) de l'identité-projet (nouvelles politiques et les projets de transition, de mise à jour) et de l'identité-légitimante (qui fait l'objet de consensus). Alors que l'idée d'une montréalité constituée au terme d'itérations et de consécration de certains caractères du bâti pourrait d'emblée apparaître comme une déclinaison de l'identité-légitimante, notre recherche dévoilera-t-elle l'apport de certains projets qui participent à la mise à jour des figures identitaires à cette identité que Castells nomme identité-projet?

Le modèle de restructuration urbaine développé par certains chercheurs européens<sup>9</sup>, qui mise sur le raffermissement des pouvoirs et des idiosyncrasies régionales – dont les villes, intégrées et non pas en pièces détachées, sont l'unité à la fois sémantique, symbolique et opérante –, pourrait à la fois absorber l'effet des tendances postmodernes de la mondialisation et en tempérer l'impact brutal sur les structures sociales.

Cette nouvelle condition contemporaine interpelle les villes à double titre. D'une part, la singularisation des villes, comme expression de l'altérité et de l'identité locale, se révèle une stratégie pertinente dans l'esprit de résistance à l'uniformisation soumise aux influences d'ailleurs. D'autre part, cette singularisation peut contribuer à promouvoir la place d'une ville dans l'économie mondiale. Or, construire une imagerie identitaire bien campée sert deux intérêts : celui d'une identité propre, unique, comme instrument des quêtes identitaires d'une collectivité distincte, et celui d'une image à offrir aux autres comme instrument de promotion

---

<sup>8</sup> Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, p. 11-12.

<sup>9</sup> Voir par exemple Arnaldo Bagnasco et Philippe Le Galès (dir.), *Villes en Europe*, Paris, La Découverte, 1997.

dans la compétition entre les villes sur le plan mondial. Cette question identitaire est d'autant plus congrue lorsqu'il s'agit de sociétés sensibles à leur différence culturelle – spatialisée dans les villes –, que ce soit vis-à-vis des courants de la mondialisation ou à l'égard de leurs voisins.

Abordée sous divers angles par les Marcel Roncayolo, André Corboz, Jean-François Chassay, Luc Noppen, Lucie K. Morisset et autres, l'imagerie identitaire des villes constituée par le biais de multiples représentations issues des diverses sphères de la production culturelle demeure un champ d'actualité. Notre contribution porte sur la singularisation des villes par l'entremise des projets d'architecture et d'aménagement urbains, partant, pour paraphraser Lucie K. Morisset, sur « l'investissement identitaire chez les producteurs du paysage urbain<sup>10</sup> ».

Tel que l'établit Luc Noppen<sup>11</sup>, le cadre bâti des villes est producteur d'identité urbaine. Cela présume que nous convenions que la ville soit porteuse de sens, « c'est-à-dire qu'elle soit un objet de représentation. C'est cette représentation, dans sa genèse, dans son mécanisme comme dans sa forme 'objectale', qui est l'identité<sup>12</sup>. » L'identité urbaine serait donc un « effet » de construction de l'imagerie identitaire. En somme, l'identité urbaine est une conséquence des discours sur la ville et des représentations qu'ils génèrent. Elle est une construction culturelle.

Or, les images identitaires d'une ville sont de deux ordres : d'une part, les images de bâtiments ou d'éléments du paysage emblématiques qui représentent une ville, d'autre part, les caractères qui singularisent, par leur reprise sous différentes itérations, le paysage urbain.

---

<sup>10</sup> Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Villes et identité urbaine. De l'usage du patrimoine dans un contexte de mondialisation », texte de proposition d'un colloque organisé par la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain dans le cadre du Congrès annuel de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), UQAM, Montréal, mai 2004.

<sup>11</sup> Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery (Québec), Septentrion, 1995.

<sup>12</sup> Lucie K. Morisset, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire : de la représentation à l'espace », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis St-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 5.



L'image d'une ville forgée à partir de bâtiments emblématiques est constituée de représentations touristiques et promotionnelles et autres discours des observateurs. Ainsi, par exemple, la ville de Québec en est venue à être figurée par l'image du Château Frontenac, un hôtel qui domine de sa silhouette la haute-ville historique. Anne-Marie Broudehoux<sup>13</sup> a montré les aléas, complexes et souvent contradictoires, des significations sociales du lien entre le « château » et sa ville<sup>14</sup> : une sorte de fabrication de l'idée de l'image identitaire d'une ville prend place suivant les paradigmes sociopolitiques en vigueur. À l'aide de l'exemple du Château Frontenac, Anne-Marie Broudehoux dévoile la nature mouvante de l'identité collective manifestée dans les icônes de l'identité urbaine : « *Identities are never fixed, natural, nor homogenous. Not only are they socially constructed, they are also constantly contested, reworked, and reinvented*<sup>15</sup>. »

Par exemple, à Montréal durant les années 1960, grâce au paradigme progressiste de l'époque du maire Jean Drapeau et à l'avènement de l'*Expo '67*, Montréal se forgea une nouvelle image identitaire conforme à ses aspirations de métropole moderne d'avant-garde : le dôme du pavillon américain, l'édifice le plus proéminent de *Terre des hommes*, conçu par Buckminster Fuller, devint paradoxalement une icône montréalaise. Dans la foulée de cette image progressiste, le controversé Stade olympique, construit une décennie plus tard, est devenu lui aussi un bâtiment emblématique malgré qu'il évoque un attachement beaucoup plus problématique des Montréalais à cette réalisation dont la pérennité ne semble jamais résolue trente ans plus tard. Parmi ces icônes, que reste-t-il aujourd'hui de l'emblématique mont Royal, discrète « montagne » en fond de scène depuis la fondation de Ville-Marie ? Nous laisserons à d'autres recherches le soin de répondre à cette question.

Les concepteurs de ces bâtiments emblématiques ont fait peu de cas de l'intégration de leur projet au contexte culturel et au contexte bâti. Bel exemple : le Stade olympique et le Village olympique dont le concept, dû à l'architecte français Roger Taillibert, fut importé

---

<sup>13</sup> Anne-Marie Broudehoux, « The Château Frontenac in Quebec City: The Social History of an Icon », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 29, n<sup>os</sup> 3 et 4, 2004 [1997], p. 51-62. Une version antérieure a été présentée à la conférence de l'Association of Canadian Studies portant sur l'identité canadienne tenue à Saint-Jean, Terre-Neuve, en juin 1997.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

d'ailleurs en s'inspirant de projets réalisés en France. Il n'en demeure pas moins que « le Parc olympique est [...] consacré comme monument dans l'opinion publique » et qu'il est l'un des plus puissants symboles de Montréal (notamment, le *Guide Michelin* le présente comme l'un des principaux points d'intérêt de Montréal et son image figure sur de nombreux articles promotionnels destinés à l'industrie touristique). À propos du Stade, Luc Noppen écrit : « Au-delà de la prouesse technique, au-delà de la controverse sans cesse ravivée, il y a le puissant symbole, l'œuvre d'art. [En effet] il y a bien des sites, édifices ou ensembles intéressants à Montréal, aucun de ceux-là ne pourrait remplacer efficacement le Stade pour signifier par une vignette ce vouloir de modernité, de progrès, mais aussi d'originalité et de distinction, qui tient à cœur aux Montréalais<sup>16</sup>. » Icône identitaire ou repère urbain, la tour du Stade serait notre tour Eiffel montréalaise. De Gustave Eiffel et sa tour à Frank Gehry et son musée Guggenheim (à Bilbao en Espagne), l'étrangeté de ces réalisations ne leur a-t-elle pas octroyé le pouvoir de contribuer à singulariser une ville ?

Il n'en va pas de même pour l'identité d'une ville qui lui est conférée par les caractéristiques de son bâti. Sur l'autre versant de l'imagerie identitaire, celles-ci se manifestent d'une manière plus diffuse sur son territoire. Contrairement à l'effet distinctif et marquant des objets urbains emblématiques, ces caractéristiques – ou traits – singularisent la ville par une sorte d'effet de série. C'est la constitution, dans la polysémie et dans la mouvance de l'imagerie identitaire, des traits de la montréalité qui sera le propos de cette recherche.

### 1.2.2 La montréalité : un effet de série

La montréalité est une représentation idéelle, une imagerie identitaire ; elle est une idée partagée quant à une sorte de personnalité de Montréal véhiculée par divers acteurs urbains et par différents médias, et elle est éventuellement reconnaissable par ceux qui la fréquentent. Entre la montréalité des littéraires (le Balconville de David Fennario, les modes de vie du Plateau de Michel Tremblay) et celle des poètes (la ville aux cents clochers), la montréalité touristique (la ville festive, les repères iconiques), la montréalité journalistique (la qualité de

---

<sup>16</sup> Luc Noppen, « Le stade olympique », *Continuité*, n° 53, printemps 1992, p. 31.

vie urbaine, ville propre ou ville sale, « ville francophone en Amérique du Nord » qui incarne une joie de vivre), la montréalité populaire (corniches et escaliers victoriens, fig. 1.1), la montréalité des luttes populaires (sauvegarde de bâtiments existants), la montréalité des historiens (la sauvegarde patrimoniale) et celle des législateurs aménagistes (la ville typomorphologique de la pierre grise, du mur mitoyen, du tissu urbain et d'ensembles urbains comme « la Main »), la montréalité est investie dans le paysage bâti au gré des itérations de certains traits caractéristiques. Ces traits caractéristiques participent à la fabrication de l'identité urbaine lorsqu'ils sont repérés et reconnus par les interprétants de la ville, dont les concepteurs et les critiques.

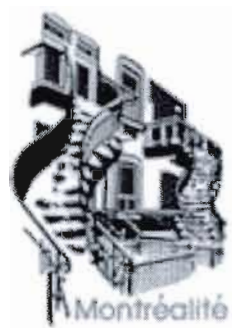


Figure 1.1 Image de la « montréalité ». (Tiré de [www.montrealite.com], consulté le 5 mai 2003.)

Or, répétons que parmi les interventions d'autres acteurs-bâisseurs, les projets d'auteurs contribuent à donner à Montréal le caractère que nous lui reconnaissons. Ce caractère évolue par l'entremise de ces interventions chaque fois nouvelles, dont celles qui parviennent à s'inscrire dans la personnalité de la ville tout en apportant, éventuellement, les manières de faire contemporaines.

Ainsi, pour Montréal, nous parlerons de *l'idée de la montréalité* qui se constitue par une sorte *d'effet de série* lors de la reprise de référents contextuels, mémoriels ou simplement matériels. Il s'agit d'un processus de reconnaissance, de consécration d'une idée de la montréalité qui évolue constamment au gré des projets acclamés pour leur caractère montréalais. Cette posture suppose l'existence d'une image idéal-typique d'une architecture qui caractériserait le paysage bâti de Montréal. Il ne s'agit pas de l'existence d'une sorte de modèle *a priori* immuable, mais de la constitution d'une idée des caractères identitaires du paysage bâti au gré des itérations qui nourrissent cette image idéal-typique. Nous nous

appliquerons à dévoiler, par l'entremise de projets marquants, de projets phares ou de projets « délinquants » (et de leur reconnaissance grâce à la fortune critique et à leur circulation parmi les concepteurs), comment cette image est sans cesse actualisée.

### **1.2.3 L'investissement identitaire des concepteurs**

Ce mécanisme d'investissement identitaire dans le projet urbain affleure durant les étapes de sa genèse. Partant, nous avons voulu dévoiler ce processus par l'analyse génétique du moment de planification. Ainsi, à la recherche d'une montréalité actualisée par la mise à jour de ses manifestations, nous avons interrogé les architectes, les aménagistes et les décideurs, et avons compulsé les documents projectuels, puisque, par l'entremise de ces dessins, maquettes, notes, commentaires et relevés graphiques et photographiques, il est possible de suivre à la trace les idées-images (Jacques Ellul, 1984) mises à contribution dans ce qui deviendra l'intervention finale conçue par l'architecte ou l'aménagiste.

Ce mécanisme d'investissement identitaire dans le projet urbain affleure durant les étapes de sa genèse. Partant, nous avons voulu dévoiler ce processus par l'analyse génétique du moment de planification. Ainsi, à la recherche d'une montréalité actualisée par la mise à jour de ses manifestations, nous avons interrogé les architectes, les aménagistes et les décideurs, et avons compulsé les documents projectuels, puisque, par l'entremise de ces dessins, maquettes, notes, commentaires et relevés graphiques et photographiques, il est possible de suivre à la trace les idées-images (Jacques Ellul, 1984) mises à contribution dans ce qui deviendra l'intervention finale conçue par l'architecte ou l'aménagiste.

## **1.3 Objectifs de la recherche**

Cette recherche vise à : 1) analyser et comprendre comment le projet urbain est investi de l'idée de la montréalité ; 2) comprendre comment ce processus d'investissement est conçu par son auteur, puis compris par son « public », comme une contribution à l'affirmation de l'idée de la montréalité. Nous analyserons dessins, maquettes et autres documents du projet, avant d'en confronter la montréalité (valeur et teneur) à celle de la fortune critique.

En démontrant la participation de la genèse du projet urbain à l'idée de la montréalité (reconnue *a posteriori* à un projet ou conçue comme image globale de la ville), cette recherche vise, sur le plan théorique, à contribuer à l'avancement : 1) des approches en histoire de la forme urbaine, en intégrant un nouveau corpus aux représentations analysées ; 2) de la recherche en architecture et en études urbaines, en évaluant les modalités de la critique génétique pour l'analyse de la sémiogenèse du projet urbain ; 3) des connaissances sur le patrimoine urbain récent de Montréal, en enrichissant sa compréhension et en diversifiant les approches et les outils de son analyse.

Le projet, dans le sens de démarche conceptuelle, est considéré ici comme lieu de production de connaissances. Partant, son analyse constituerait : 1) un apport méthodologique (en rapport avec la démarche de conception) et 2) un apport épistémologique (en rapport avec les théories de la conception du bâti).

### **1.3.1 Question de recherche : le projet comme lieu de recyclage et de reformulation de l'image identitaire de Montréal ?**

Comment l'identité montréalaise est-elle recyclée dans les projets d'architecture et d'aménagement urbains et en vertu de quels mécanismes, réciproquement, cette identité est-elle reformulée dans les projets ? Aucune recherche n'a encore reconnu le projet architectural ou projet d'aménagement urbain comme lieu de recyclage et de reformulation de l'idée de la montréalité. Cette recherche considère le projet comme un ensemble de documents qui expriment la pensée architecturale, urbanistique et paysagère. Par l'entremise de ces documents, il est proposé de mettre à jour la méthode par laquelle certains concepteurs (architectes, designers urbains et architectes du paysage) contribuent à la continuité du caractère bâti de Montréal (la montréalité), lorsque l'idée de la montréalité qu'ils recyclent dans leurs projets est reconnue, diffusée et, éventuellement, partagée par les spécialistes de l'édification (les décideurs et les concepteurs) et par leurs critiques.

### **1.3.2 Hypothèses de recherche**

Reconnaissant que la montréalité peut être l'effet de divers facteurs et le fait de nombreux acteurs, notre recherche se consacre spécifiquement à la contribution des acteurs

mentionnés ci-dessus. Constituée au terme de la reconnaissance par les critiques, la montréalité, attribuée à des caractères architecturaux et urbains, affleurerait en amont, dans les figures et les stratégies de la genèse des projets. L'idée de la montréalité serait alors le fait d'un cycle, depuis les projets jusqu'à leur reconnaissance. L'analyse des projets révélerait des figures et des stratégies, porteuses de la montréalité, qui y ont été recyclées ou reformulées par le concepteur. Ces caractères ont contribué à la reconnaissance de ces projets par les interprètes qui ont formulé des discours sur ceux-ci, pour consacrer ainsi leur statut identitaire.

Nous émettons l'hypothèse que la contribution des projets à la montréalité prend forme durant le processus de leur genèse par différentes méthodes de recyclage. Nous proposons de distinguer les méthodes selon deux axes : l'objet du recyclage (qu'est-ce qui est recyclé) et les mécanismes de recyclage (comment est recyclée l'idée de la montréalité qui provient d'autres réalisations ou représentations du contexte bâti).

Nous tenterons de rendre opérationnelles quelques questions. Certains projets contiennent-ils des caractères architecturaux et urbains (exprimés en langage architectural) que l'on peut isoler comme porteurs de la montréalité ? Si les caractères repérés constituent la *teneur* de la montréalité, quels sont ceux repérés par les critiques dont les discours érigent la valeur de montréalité de ces projets ? Cette *valeur* qui leur est conférée, consentie par le poids que les interprètes attribuent à ces caractères prégnants, permet-elle d'en établir une codification ? Quels sont les caractères spécifiques repérés ? Y a-t-il convergence entre les caractères des projets et les caractères mentionnés par les critiques ? Les critiques repèrent-ils les caractères spécifiques des projets ou réfèrent-ils à leur valeur de montréalité en général ? Ces caractères émergent-ils ensuite dans d'autres projets (du même architecte, d'autres architectes) ?

## 1.4 Cadre théorique et approches

### 1.4.1 Étude de la ville par l'entremise du projet urbain

Le projet urbain que nous considérerons ici est un projet d'intervention sur la ville qui intègre l'approche à la fois architecturale, urbanistique et paysagère comme moteur du design

des villes. Cette approche, qui concilie le rapport antagoniste de l'urbanisme et de l'architecture propre à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit dans l'histoire de l'urbanisme culturel, depuis ses origines jusqu'à son nouveau déploiement avec le postmodernisme dès les années 1970. Suivant ce courant de penser la ville, et à l'instar de John Ruskin, Camillo Sitte, Gustavo Giovannoni et Aldo Rossi, nous considérons le paysage urbain en tant que tissu continu de constructions et d'espaces où le bâtiment n'est pas un objet isolé, mais partie d'un tout signifiant<sup>17</sup>. Le projet urbain – bâtiment ou aménagement – s'inscrirait alors en continuité dans ce paysage. Cette continuité, dans le sens de cohérence morphologique, est devenue le *leitmotiv* des méthodes de projet qui tiennent compte du contexte. Nous explorerons dans notre recherche certaines des conditions qui transforment, à l'époque contemporaine, l'environnement physique objectif en paysage signifiant.

Avec cette préférence pour le projet dans sa dimension urbaine – par opposition au bâtiment isolé – en tant qu'art *du cumul* qui construit le paysage urbain, la ville devient un récit – une promenade urbaine –, une succession de lieux et d'événements indissociables dans le regard du spectateur. Cette attitude atteint sa pleine maturité déjà avec les travaux du critique d'art et sociologue anglais John Ruskin (1819-1900). Avec le ton du prophète, écrit François Loyer, Ruskin « sera entendu par toute une génération qui se réclame de cette vision d'art associant la contemplation des villes à la réhabilitation de leurs paysages »<sup>18</sup>. Selon François Loyer, c'est ainsi que s'est développée cette « *vision cinétique du paysage urbain* qui reste encore pour beaucoup la nôtre »<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> L'espace construit de la ville devient – dans sa transaction avec l'individu, le groupe, la société – un *paysage* lorsqu'il est investi de significations que ces derniers lui confèrent. Pour Augustin Berque (1994), cette transaction entre le construit et la société donne lieu au « postulat qui fonde la notion de paysage [...] les sociétés interprètent leur environnement en fonction de l'aménagement qu'elles en font et, réciproquement, elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font ». Ainsi, « le paysage n'existe pas en dehors de nous, qui non plus n'existons pas en dehors de *notre* paysage ». Le paysage « conditionne aussi notre identité et notre personnalité par le biais des valeurs que nous y attachons ». (Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel (France), Champ Vallon, 1994, p. 17-26.) Donc, selon cet auteur, le paysage serait – contrairement à l'environnement qui existe objectivement – cette entité relationnelle qui n'apparaît que dans certaines conditions (p. 11-30).

<sup>18</sup> François Loyer, « Patrimoine urbain », Thierry Paquot, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot, *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 305.

<sup>19</sup> Loyer, « Patrimoine urbain », 2000, p. 306.



Nous envisageons la constitution de l'identité d'une ville dans ce récit en tant que cumul d'éléments qui présentent des variations sur des thèmes portant l'identité locale. Décodée au gré du cumul des promenades urbaines, tant au sens morphologique (le bâti) que sémiologique (les représentations), l'identité repose ici sur un phénomène de perception/représentation d'un récit identitaire par une sorte de « lecture cinétique<sup>20</sup> » du paysage urbain. Cette lecture cinétique révélerait l'effet de série des caractères identitaires. La lecture cinétique dont découle ce phénomène correspondrait à la vision contemporaine de la ville : une vision du paysage urbain en termes de parcours, en tant que cumul d'événements qui se recomposent en une image globale. Cette vision cinétique prend son origine au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, selon François Loyer, avec l'esthétique du pittoresque et l'avènement de la photographie propres au XIX<sup>e</sup> siècle, on s'intéresse, de manière cinétique, au cadrage ainsi qu'à l'enchaînement des mises en scène dans l'espace urbain. « Devait en découler l'invention du 'paysage' qui caractérise si fortement notre époque, au point d'apparaître comme la véritable marque de la ville, l'expression d'un *continuum* que les modes de composition de la forme urbaine ont particulièrement mis à l'épreuve depuis un peu plus d'un siècle<sup>21</sup>. »

#### 1.4.2 Cadre bâti producteur d'identité

C'est dans cet esprit, à l'enseigne de la notion de paysage, se référant à l'architecture et à la forme urbaine, que Luc Noppen considère l'espace urbain. Pour lui – rejoignant ici Augustin Berque –, « l'espace construit [...] qu'occupent les activités, les réminiscences et les idéaux humains – y érigeant les significations de maintes collectivités – [participe aux] quêtes identitaires collectives. [Dans ces recherches,] l'espace construit sera le déterminant,

---

<sup>20</sup> L'idée de la lecture cinétique du paysage urbain est liée aussi à la pensée sur la ville du philosophe Michel de Certeau. Pour ce dernier, la ville-lieu (une notion que l'on pourrait expliquer comme étant celle de la ville bâtie, planifiée, ou encore celle issue du modèle et de la règle tels que décrits par Françoise Choay) devient la ville-espace (la ville vécue) faite de discours (le légendaire qui fait appel à la question de la fondation), d'imaginaire (le rêve) et de mémoire (le souvenir). Cette ville est tissée par l'entremise des discours issus des « rhétoriques cheminatoires » et des « énonciations piétonnières » de ceux qui la fréquentent la ville. C'est dans ces discours, que Michel de Certeau nomme des « récits de voyage » que s'articule le rapport entre le lieu (neutre) et l'espace (vécu). (Voir Michel de Certeau, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980, Union générale d'éditions], p. 208.)

<sup>21</sup> Loyer, « Patrimoine urbain », 2000, p. 302.



le véhicule, ou le résultant, la cause ou l'effet de ces quêtes »<sup>22</sup>. Bref, le cadre bâti est producteur d'identité. L'espace construit concourt à l'identité à deux niveaux : d'une part, celui de la morphologie stricte, concrète, du paysage architectural urbain et, d'autre part, celui de morphologies abstraites, d'images identitaires. En effet, « au-delà de l'immédiate concrétion du domaine bâti, à l'intérieur et autour de l'architecture et de la forme urbaine, il est des *morphologies abstraites*, surdéterminantes, [ainsi que] des pratiques – de formes concrètes et abstraites – qui font de l'identité un projet collectif »<sup>23</sup>. Il s'agit d'un processus de construction des significations assignées à des images identitaires (sémiogénèse). En effet, ces morphologies abstraites sont des constructions de l'esprit intentionnelles (images identitaires) issues des choix culturels (quelles images de soi un groupe, une société privilégieront-ils ?). Selon Lucie K. Morisset, il existerait une sorte de mise à jour de l'image bâtie en regard d'un paysage identitaire renouvelé, « non pas par une construction spontanée, mais au terme d'un processus de codification d'un *type*<sup>24</sup> » – ce qu'est une certaine ville –, un type auquel s'identifient ses habitants ou que les « autres » reconnaissent comme spécifique à cette ville. Au cours de ce processus de mise à jour de l'image bâtie, certaines formes qui particularisent l'architecture d'une ville feront ainsi l'objet de « recyclage identitaire<sup>25</sup> ».

Les formes qui particularisent le paysage urbain participent à une sorte de constitution cumulative de l'identité : celle-ci impliquerait une lecture cinétique, embrassant un territoire urbain, de la spécificité. En effet, l'identité ne serait pas perçue comme une collection de fragments architecturaux sans lien entre eux, mais comme une répétition de thèmes, sans cesse repris sous différentes matérialisations. Il s'agirait, en quelque sorte, d'une matérialisation itérative de l'idée (ou d'un ensemble d'idées) des caractères identitaires, de leur recyclage. Comme nous le décrivons à la section précédente, cette identité impliquerait, pour être décodée, la découverte – une sorte de promenade urbaine virtuelle – du territoire d'une ville qui dévoilerait l'idée de son image identitaire. Or, cette constitution cumulative de

---

<sup>22</sup> Noppen, *Architecture, forme urbaine et identité collective*, 1995, p. 7.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>24</sup> Morisset, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire », 1999, p. 16.

<sup>25</sup> Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy (Québec), 1995, p. 203-233.

l'identité est l'effet d'une part des concepteurs et d'autre part des observateurs. En architecture, la rétroaction entre l'œuvre des concepteurs et la fortune critique, entre la pratique et la théorie, fut reconnue dès les années cinquante dans les premiers essais de Reyner Banham<sup>26</sup>. Celui-ci posa en effet la question de l'influence qu'ont exercée les historiens d'architecture contemporains sur l'histoire de l'architecture contemporaine elle-même<sup>27</sup>.

Ce qui précède constituera, dans notre recherche, la dimension synchronique du phénomène identitaire : il s'agit de cet aspect cumulatif, à un moment donné, des valeurs identitaires à travers les itérations des thèmes (matérialisées dans la forme et l'espace urbain) qui caractérisent une ville. Dans cette dimension synchronique, les acteurs seront tous ceux qui interprètent la ville : ceux qui en offrent des images par l'entremise de représentations propres à leur art, à leur perspective.

Cependant, la ville se construit, d'une part, en tant que paysage matériel et, d'autre part, en tant que paysage abstrait, idéal. Ces deux univers interagissent et sont indissociables (voir la notion de paysage). Avec Lucie K. Morisset (1999), ce paysage idéal est ce que nous appelons la ville imaginaire. Cet univers imaginaire est constitué d'images de la ville, individuelles et collectives. Ces images sont formées à partir d'un ensemble de perceptions et de représentations soumises aux influences du contexte culturel (matérialisé ou temporalisé) d'un individu ou d'une société. En retour, ces images influent sur la manière de vivre et de construire le paysage matériel.

Cela pose le problème du rapport entre la ville et son image. Marc Grignon écrit :

[S]i la ville peut aussi être comprise comme un ensemble d'énoncés, soit un ensemble d'interventions architecturales et urbanistiques qui impliquent toute une prise de position face à sa nature, il devient nécessaire de concevoir, sur le plan théorique, la possibilité des rapports dialogiques entre les images d'une ville et la ville construite [...] On peut, par exemple, faire l'hypothèse d'une ville dont l'image, suffisamment

---

<sup>26</sup> Les écrits de Reyner Banham mentionnés dans Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall et Cedric Price, *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, Berkeley, University of California Press, 1996.

<sup>27</sup> Recension du livre de Mary Banham *et al.* (1996) publiée dans *Harvard Design Magazine*, été 1998, Cambridge, MA, p. 77.

forte, guiderait la conception de nouveaux projets d'aménagement [...] Dans certaines situations, le rapport entre une ville et son image peut donc atteindre un degré de complexité qui va au-delà de la reproduction – même partielle et sélective – de ce qui existait déjà. L'image peut « prendre le dessus » sur la ville construite et, dans de telles situations, on ne peut plus dire que les images se limitent à « re-présenter » la réalité puisqu'elles contribuent, effectivement, à la définir. Réciproquement, une ville peut chercher [par l'intervention des planificateurs] à « entrer » dans sa propre image pour s'y conformer ou, d'une manière plus générale, pour y réagir d'une façon ou d'une autre<sup>28</sup>.

Ainsi, au-delà de la polysémie qui serait, selon Jean-François Chassay, la trame sémantique de la ville, la rétroactivité dialogique entre l'imaginaire et le bâti tisserait la véritable substance de la ville. Jean-François Chassay écrit :

[La ville est le] lieu de la multiplicité, du rassemblement, lequel devient de manière prégnante l'espace où l'individu vit le choc de la pluralité des messages grâce aux communications. Ceci participe de l'accumulation des signes urbains, d'un espace très chargé sémantiquement auquel l'individu est sans cesse confronté et où se superpose à l'espace réel un espace imaginaire<sup>29</sup>.

Au-delà des images mentales que se font les individus de leur environnement urbain, une multitude d'idées que ses acteurs se font de la ville transitent par les représentations issues des productions artistiques, littéraires et médiatiques (images, au sens figuratif et au sens analogique). Certaines de ces images auront des répercussions sur le paysage matériel tel qu'il est conçu par les architectes, les urbanistes et les constructeurs. Lucie K. Morisset élabore en ce sens une thèse fort utile :

[A]lors que tous acceptent que la ville serait d'abord conçue par les architectes ou les urbanistes, puis serait reçue et perçue par les écrivains, les peintres ou les chroniqueurs qui la racontent [...], la ville virtuelle des littéraires et des artistes informe aussi la ville virtuelle des aménagistes, laquelle, par la suite, transposerait dans la matière cet imaginaire préalablement composé<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville », 1999, p. 99-117, citation p. 100.

<sup>29</sup> Jean-François Chassay, « Souvenir d'une catastrophe, catastrophe des souvenirs », Bill Marshall (dir.), *Montreal-Glasgow*, University of Glasgow French and German Publications, Glasgow, 2005, p. 167-177, cité p. 168.

<sup>30</sup> Morisset, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire », 1999, p. 15.

Ainsi, de toutes ces images de la ville, certaines seront retenues, sélectionnées, pour faire l'objet d'un recyclage au cours du processus de valorisation et pour devenir ainsi, à l'usage, des images identitaires. Selon Lucie K. Morisset, il s'agirait d'un système « d'éléments devenant cycliquement 'dynamisés' ou 'dynamisants' ; l'image serait alors tantôt la cause, tantôt l'effet de la transmigration de l'idée de la ville (voire de l'idée de l'identité qu'on lui associe) depuis l'imaginaire de l'artiste jusqu'à l'identitaire de la collectivité, et *vice versa*<sup>31</sup> ».

Or, différents objets contribuent au recyclage symbolique et mémoriel qui permet de construire cette identité. Dans notre recherche, nous considérerons l'inscription du projet architectural et de design urbain dans le cadre bâti comme une constituante de l'identité, puisque certaines méthodes d'élaboration de projets concrétisent ce recyclage.

#### 1.4.3 Projet urbain comme paysage idéal : la ville imaginée en projets

Les professionnels de l'aménagement – architectes, urbanistes et paysagistes – construisent la ville par les projets édifiés : tel est l'objectif concret de leurs pratiques. Pour ce faire, ces professionnels effectuent des « lectures » souvent inédites de la ville et créent des représentations, des images de ces nouvelles interprétations. Dès lors, ces images entrent dans la sphère de ce que nous avons désigné plus haut, avec Lucie K. Morisset, du nom de « ville imaginaire ». Comme l'écrit Pierre Nepveu,

Toute ville est pour une large part imaginaire, et c'est dans un tissu serré de symboles, de métaphores, de noms et de références creusant les profondeurs de la mémoire et de l'histoire que Montréal devient davantage qu'un simple lieu ou qu'un pur agglomérat d'objets et de réalités : une entité vivante, jamais loin d'être personnifiée, un organisme dont chaque fragment vibre de son être propre mais concourt en même temps à former un ensemble<sup>32</sup>.

En conséquence, les projets « sur papier » – les projets d'idées ainsi que tout document précédant le moment d'édification – tiennent la place d'une œuvre de plein droit. Dans cet univers imaginaire, le projet peut être considéré en tant qu'intention, en tant que médiateur

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>32</sup> Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, *Montréal imaginaire, ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

entre les aspirations des acteurs et la ville construite. La ville en projets, pour reprendre l'expression d'Irena Latek (1992), est un ensemble de projets sous forme de documents qui expriment la pensée architecturale et urbanistique pour la ville. Cette ville en projets est considérée non pas comme expression passive redevable à l'existant, mais comme moteur du changement.

Ainsi, il s'établit une relation de rétroactivité dialogique entre les projets et la ville déjà construite.

Les univers de l'imaginaire des interprétants de la ville entretiennent alors des relations d'intertextualité. Par exemple, comme l'exprime Marc Grignon, « un architecte conçoit son projet en fonction de sa propre représentation de la ville et non en fonction de la réalité objective qui serait située en dehors de toute textualité. L'architecte ne travaille pas dans un 'hors-texte' ; il se situe, malgré lui, 'dans le texte', c'est-à-dire dans le champ des représentations subjectives ayant cours à son époque<sup>33</sup>. »

Tel que nous le montrons ci-dessous, cette rétroactivité dialogique entre la ville et les projets suit un cycle, dont nous proposons un modèle. La médiation en procède par les images de la ville auxquelles contribuent à la fois les créateurs, les interprètes et les consommateurs de la ville. Selon Lucie K. Morisset<sup>34</sup>, trois types de représentants créent des images de la ville : ceux qui planifient la ville (l'image sera architecturale), ceux qui vivent la ville (l'image sera mentale), ceux qui interprètent la ville (l'image sera scripturale, picturale). Or, dans la dimension synchronique du phénomène identitaire, ces trois types d'acteurs peuvent intervenir pour « lire » le récit identitaire d'une ville.

Pour modéliser le rapport entre la ville construite et la ville imaginaire (le paysage idéal), nous proposons donc un système : celui de la circulation, entre le paysage construit et le paysage idéal, d'images qui activent le processus d'interaction entre la société et son paysage urbain. Le cycle de la construction identitaire y serait contenu comme une sorte de parcours alternatif. Le tableau suivant (tableau 1.1) montre notre modélisation du phénomène étudié. La construction identitaire a lieu au cours de l'interaction entre la « ville interprétée »,

---

<sup>33</sup> Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville », 1999, p. 102.

<sup>34</sup> Morisset, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire », 1999, p. 28.

la « ville reçue » et la « ville conçue ». L'*idée de la montréalité* serait cette image de la ville véhiculée par le projet d'architecture en tant qu'instrument de la constitution et/ou la consolidation d'identités collectives.

Tableau 1.1

**SÉMIOGÈNESE / MORHOGENÈSE DU BÂTI URBAIN :**  
un cycle de médiation entre le paysage bâti et les acteurs urbains  
par l'entremise de représentations de la ville

Étapes du cycle	nature	manifestation
Ville construite ↓	l'univers matériel <b>en un temps 1</b>	morphologie du bâti, le caractère de son architecture (bâtiments et espaces urbains)
Ville perçue ↓	l'univers des phénomènes de perception	images mentales personnelles
Ville interprétée (Ville imaginaire) ↓	l'univers de la représentation: la production d'artefacts culturels relatant la ville	images transmises par les écrits, la production picturale, filmique etc., + projets en tant que représentations de la ville
Ville reçue (Ville identitaire) ↓	l'univers de l'imaginaire collectif symbolique et identitaire	images consacrées qui portent l'identité (récits identitaires)
Ville conçue ↓	le projet d'architecture et d'aménagement comme moteur du changement	images recyclées, images nouvelles dont certaines seront consacrées comme identitaires
Ville re-construite	l'univers de la ville en chantier <b>en un temps 2</b>	images 'en train de se faire' vers une nouvelle ville perçue

En somme, l'interaction entre les représentations de la ville – ses images – et sa forme physique – matérielle – prend la forme d'une relation de transaction mutuelle. Les images de la ville – qu'elles soient graphiques, filmiques, littéraires, journalistiques ou qu'elles proviennent de toute autre production culturelle – en sont des abstractions virtuelles qui visent à saisir l'un des aspects de son essence. Les représentations que nous nous faisons de la ville agissent sur notre manière de l'aborder ; elles influent sur notre manière de vivre dans son contexte physique. Le projet urbain – en tant que lecture spécifique du site d'intervention, de son contexte urbain et du contexte culturel de son époque – contribue à cet imaginaire urbain. En effet, l'œuvre du concepteur, quand il travaille sur la ville, consiste, tout d'abord, à représenter le contexte d'intervention d'un projet – on dira qu'il opère une lecture du contexte urbain ainsi que celle des enjeux du projet –, pour ensuite représenter, à l'aboutissement du processus de conception, le nouveau contexte tel qu'il est transformé par le projet. Ainsi, les représentations que les concepteurs produisent de la ville agissent sur leur manière de la concevoir. Cependant, le projet, cet ensemble de documents offerts à l'imaginaire des autres – par diffusion, par discussion –, construit aussi une nouvelle manière de voir la ville et fait désormais partie de la culture urbaine collective. Il contribue au sens de la ville, à sa sémiogenèse. Tel que l'a avancé Lucie K. Morisset, « les contextes formels, historiques, culturels et sociaux du 'moment de planification' incluent éventuellement les modulations imposées par la superposition, ultime condition de la singularité<sup>35</sup> ». Nous envisageons la construction de l'identité d'une ville, par l'entremise du projet, dans cette superposition des idées-images nouvellement proposées à des idées-images établies sous forme d'images prégnantes. Dans le rapport de la *ville construite* – de son paysage construit en termes de tracés du tissu urbain, de ses formes et de son organisation à toutes les échelles d'intervention, – à l'*idée de la ville* (une ville en particulier dans le cas qui nous préoccupe), « chaque planification est comprise non seulement comme le fait de métissages des modèles,

---

<sup>35</sup> Lucie K. Morisset et Luc Noppen, *Histoire critique de la forme urbaine au Québec*, texte proposition d'un projet de recherche (subvention de recherche, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, 2002) dans le cadre de la programmation scientifique de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain dont Luc Noppen est titulaire, à l'UQAM.

mais aussi, éventuellement, comme résultat d'une superposition de projets et de planifications antérieures<sup>36</sup> ».

Ce qui précède constituera, dans notre recherche, la dimension diachronique du phénomène identitaire : il s'agit d'une sorte de stratification cumulative des idées-images identitaires d'images prégnantes (figures identitaires ou caractères idéal-typiques). Dans cette dimension diachronique, les acteurs seront les concepteurs de la ville et ceux qui reconnaissent et consacrent la valeur identitaire (les critiques) de ces contributions des concepteurs.

Ainsi, nous considérons deux dimensions du paysage idéal urbain en rapport avec le phénomène identitaire (tableau 1.2) : dans la dimension synchrone, en un moment dans le temps, il y a cumul de fragments de la ville qui se recomposent par une lecture cinétique du récit des images identitaires. Dans cette dimension, l'image identitaire apparaît comme un cumul de caractères idéal-typiques en un moment de temps donné. L'idée de la montréalité serait faite de ce cumul.

Dans la dimension diachronique, au fil du temps, il y a recyclage sélectif d'images identitaires. Dans cette dimension, l'image identitaire de la ville apparaît comme une stratification de caractères idéal-typiques par l'entremise de projets dans des moments successifs. L'idée de la montréalité serait mise à jour durant ce processus sélectif de stratification (le tableau 1.3 illustre notre modélisation des deux dimensions de l'image identitaire).

Ainsi, l'identité synchrone s'offre à l'interprétation des acteurs urbains à un moment donné. Elle est portée par chacune des couches de la ville stratifiée (ville en tant qu'ensemble de significations). L'identité diachronique serait issue du processus de transformation de ces significations au gré des démarches de constructions identitaires.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*



Tableau 1.2

## Deux dimensions de la « ville imaginaire »

**DIMENSION SYNCHRONIQUE DU PHÉNOMÈNE IDENTITAIRE**  
 une dimension spatialisée

- L'identité se trouve dans les fragments de la ville qui se recomposent par une lecture cinétique du « récit » des images identitaires *en un moment dans le temps*

**CUMUL : un effet de série**

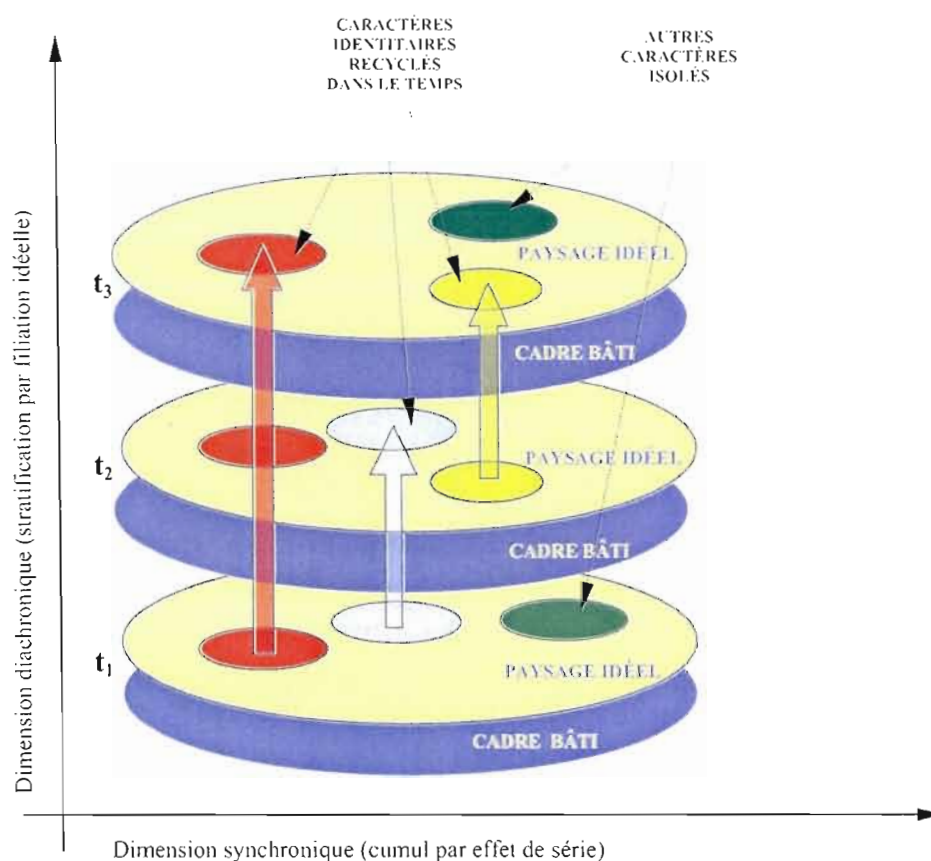
**DIMENSION DIACHRONIQUE DU PHÉNOMÈNE IDENTITAIRE**  
 une dimension idéelle

- L'identité comme stratification sélective de valeurs, d'images identitaires, *à travers le temps*

**STRATIFICATION : une filiation**

Tableau 1.3

### Dimensions synchronique et diachronique de l'image identitaire de la ville



Le cadre bâti contribue à l'identité urbaine par l'entremise d'un paysage idéal reçu et véhiculé dans l'imaginaire collectif. Ce tableau montre les constituantes des deux dimensions de l'identité urbaine qui évolue dans le temps.

En un temps donné, dans la dimension synchronique, le paysage idéal est un portrait composé

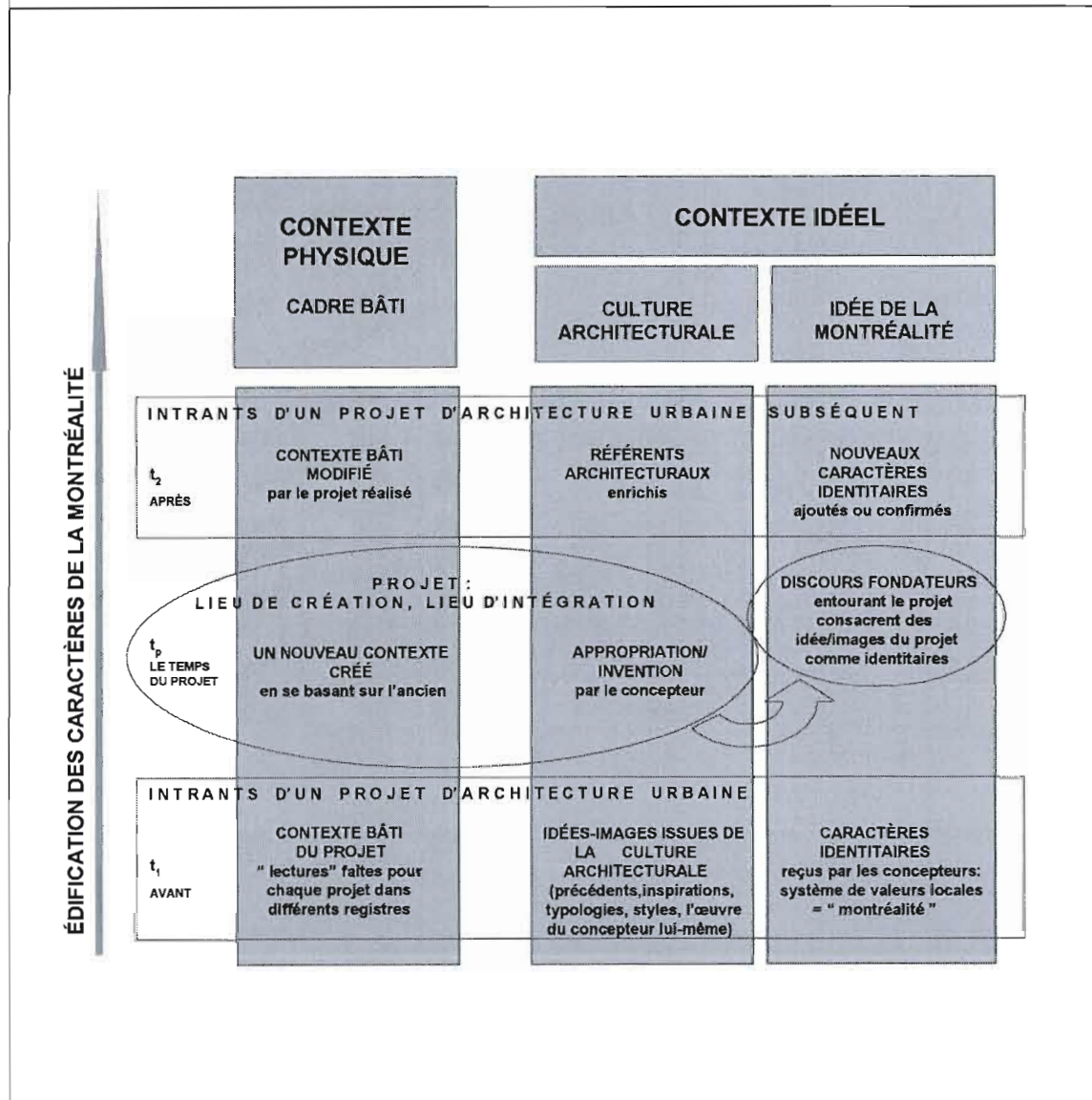
- 1- d'images idéal-typiques transmises depuis les moments antérieurs (nommées ici 'caractères identitaires recyclés dans le temps' comme par exemple, pour Montréal, l'image des tourelles et des corniches à la victorienne ou encore celle des escaliers torsadés);
- 2- d'images isolées entourant des constructions considérées iconiques (nommées ici 'autres caractères isolés' comme par exemple, pour Montréal, l'image du dôme géodésique de la Biosphère de Buckminster Fuller ou encore l'idée de la ville souterraine).

Dans la dimension diachronique, ces caractères surviennent soit épisodiquement (montrés ici sous la forme des pastilles isolés) ou de manière plus ou moins permanente (montrés ici sous la forme des pastilles reliées par des flèches sur plusieurs couches temporelles).

Le projet urbain au sens d'une collection de représentations qui proposent chaque fois un nouvel objet urbain – bâtiments, espaces urbains ou toute intervention de restructuration ou de requalification – est donc l'une des composantes du paysage idéal de la ville, de la ville imaginaire. Le paysage idéal de la ville résulte en effet de l'amalgame de plusieurs univers imaginaires. L'imagerie architecturale véhiculée par les projets se combine ici à celle des autres représentations de la ville : l'imagerie scripturale, filmique et celle de l'industrie touristique par exemple. Dans les documents qu'élabore l'architecte au cours de la genèse du projet, les images identitaires de la ville peuvent être reprises. Ces images peuvent être transposées en des éléments du langage architectural qui s'articule selon plusieurs registres expressifs (figures, stratégies, configurations, dispositifs, systèmes constructifs, systèmes tectoniques). Cependant, en plus de véhiculer des idées-images déjà admises comme typiques d'une ville, le concepteur du projet propose des idées-images nouvelles qui peuvent, au terme d'une démarche de valorisation, s'ériger en tant que figures identitaires inédites (le schéma au tableau 1.4 illustre ce processus). La stratification qui résulte de ce processus est le résultat à la fois de la conservation/recyclage des bâtiments et des aménagements existants (dont le maintien du patrimoine bâti) et du recyclage, dans les édifices et les aménagements neufs des caractères idéal-typiques qui permettent, à chaque moment dans le temps, de reconnaître la singularité d'un paysage urbain.

Tableau 1.4

**Contribution des projets d'architecture et d'aménagement  
à l'identité urbaine dans la dimension diachronique**



#### 1.4.4 Recyclage de caractères idéels

Recycler implique la reprise d'une chose dans une situation nouvelle, dans un autre cycle de vie. Le sens général du recyclage suppose un nouveau traitement, un nouveau passage – dans un cycle d'opérations – d'une chose en vue de sa réutilisation. Dans le domaine du bâti, cette reprise sera soit matérielle (concrète – on recycle le bâtiment, le matériau ou l'énergie), soit idéale (on recycle l'image de la chose ou son principe – son apparence ou son caractère). Cependant, dans le contexte de production de projets et d'objets architecturaux, même une reprise matérielle lorsqu'elle est faite pour des raisons symboliques ou mémorielles peut avoir une dimension idéale : elle correspond alors à une intention conceptuelle. Une reprise idéale concerne à son tour un certain type de similitude avec la chose recyclée. Or, pour comprendre les méthodes de recyclage, nous empruntons à l'analyse foucauldienne du discours et des formes le concept de similitude. Dans *Les mots et les choses*<sup>37</sup>, Michel Foucault<sup>38</sup>, explorant la réciprocité entre le monde matériel et son image, nous fait redécouvrir les quatre formes de *similitude* « qui produisent les choses du monde ». Elles représentent les types de ressemblance entre les éléments distincts du monde tels qu'on peut les comprendre et les concevoir. Les quatre types de similitude foucauldien sont : la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie. Ces ressemblances tissent la « prose du monde », c'est-à-dire un discours cohérent<sup>39</sup>, un tout fondé sur ses parties et les relations entre elles. Foucault reprend ici ces catégories médiévales pour proposer une nouvelle conception de l'histoire des connaissances et ce en rupture avec les interprétations historiques

---

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>38</sup> Le concept de l'« archéologie » de la pensée et des institutions occidentales de Michel Foucault, philosophe français, influence la théorie de l'architecture depuis 1968. Son objet d'intérêt est particulièrement la spatialisation du savoir et du pouvoir.

<sup>39</sup> Le rapport entre le processus projectuel en architecture et la sémiogenèse du discours qui y est attaché fait l'objet des plus récentes recherches d'Antoine Picon (qui explore les principes de la synthèse de l'hétérogénéité dans le projet d'architecture) et de l'approche sémiotique de Pierre Boudon (voir les travaux du groupe de recherche du Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle / LEAP de l'Université de Montréal). Se référer, entre autres, aux conférences prononcées dans le cadre du cycle « Architecture et traduction », Université de Montréal, septembre-octobre, 2003.

classiques : selon lui l'*épistémé*<sup>40</sup> de la ressemblance (les similitudes) correspond à l'époque de la Renaissance. Foucault explique les limites de cet *épistémé* propre au XVI<sup>e</sup> siècle – dues au caractère pléthorique (abondance illimitée, excès) et absolument pauvre de ce savoir – et qu'il l'oppose à l'*épistémé* critique moderne apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'en demeure pas moins que ces catégories puissent demeurer utiles à des fins plus restreintes que celles de l'épistémologie générale des connaissances, par exemple dans le but de distinguer les rapports entre les éléments d'un corpus matérialisé.

En effet, reprenant la pensée de Michel Foucault pour le domaine du bâti, on pourrait dire que tout objet, tout projet, présente une forme de similitude avec les autres. Ainsi, les projets d'architecture et d'aménagement urbains – les bâtiments et les espaces qui en sont issus – participent, par la manière dont ils accueillent les influences du contexte culturel et matériel, à la cohérence ou au chaos de cette « prose qui tisse le monde ». Cette cohérence pourrait, dans la problématique qui nous préoccupe, prendre la forme de l'image identitaire d'une ville dans sa dimension synchronique. D'autre part, cette cohérence ou image identitaire subirait de lentes modifications au gré des strates urbaines successives dans le temps, et cela correspond à notre concept de dimension identitaire diachronique. Donc, un recyclage mémoriel suivrait forcément l'un ou l'autre des types de similitude, puisque ces catégories sont exhaustives. Elles nous permettront de distinguer différents mécanismes de recyclage.

Par exemple, pour l'étude de cas qui nous occupe, la montréalité serait issue des similitudes qui tissent la cohérence du paysage urbain de Montréal. La montréalité aurait donc un visage défini dans sa dimension synchronique et elle évoluerait dans sa dimension diachronique grâce aux différents mécanismes de recyclage mémoriel.

Selon Michel Foucault, la « convenance » est « une ressemblance liée à l'espace dans la forme « de proche en proche ». Elle est de l'ordre de la « conjonction et de l'ajustement »<sup>41</sup>. Elle concerne le voisinage des lieux, le contact. « Le monde, c'est la

---

<sup>40</sup> Concept dont il modifie le sens classique et par lequel il désigne la structure des connaissances propre à une époque.

<sup>41</sup> Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, p. 33.

‘convenance universelle des choses’ [...] par la force de cette convenance qui avoisine le semblable et assimile les proches, le monde forme chaîne avec lui-même<sup>42</sup>. »

Appliquée à notre analyse, la convenance suppose un recyclage, par une sorte de reprise dans le projet – et ce, dans tous les registres du langage architectural – d’aspects visibles dans l’environnement bâti immédiatement adjacent au bâtiment (ou tout autre objet urbain) projeté. Elle suppose, de la part du concepteur, une certaine lecture du milieu d’insertion qui permet d’effectuer des choix quant aux aspects à reprendre, à citer. Le concepteur se servira de cette relecture pour établir la pertinence de ses choix. En effet, les cadres théoriques élaborés dans les différents courants de recyclage, dont nous établissons l’historiographie dans le chapitre suivant, se chargent généralement d’explicitier les fondements de la pertinence des méthodes privilégiées. Le recyclage par convenance suppose certes la création d’un contexte nouveau, car celui-ci sera modifié par le projet à réaliser, mais il n’implique pas l’invention d’objets qui se distinguent, sur le plan des registres du langage architectural, des réalisations voisines. Il ne s’agit pas de réinventer, ni d’interpréter d’une manière nouvelle les modèles mis en place. Dans le cas où ce procédé régirait tous les aspects du projet, on parle de mimétisme, avec peu de place à l’innovation. Les approches qui ont recours à la convenance varient aussi par la nature du langage architectural privilégié pour effectuer cette reprise par mimétisme. En architecture et en design urbain, la reprise par mimétisme soulève des problèmes de pertinence quant à ce type d’approches : le problème d’authenticité et celui d’actualité. Dans sa forme la plus primaire, la reprise par convenance trahit une absence de position critique : on se borne à recopier « la chose » voisine – pour reprendre le vocabulaire foucaldien – car elle est là, éprouvée, connue. La convenance comme seul principe générateur des formes urbaines peut conduire inévitablement à la monotonie.

« L’émulation », pour Michel Foucault, est « une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance [...] Elle est une

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

ressemblance sans contact [...] Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse<sup>43</sup>. »

Appliquée à notre analyse, l'émulation suppose un recyclage des aspects dans le projet – dans tous les registres du langage architectural – par une sorte de reprise de modèles, soit partiels soit visant tout l'objet projeté, par référence à des objets réels (bâtiments ou espaces urbains emblématiques, empruntés comme précédent) ou idéels (modèles, types, utopies). L'émulation procède alors par citation ou par mimétisme<sup>44</sup> dans le temps et l'espace. Dans les cas qui nous préoccupent, les objets sont cités ou copiés, puisque, selon le cadre théorique suivi, il y a une pertinence culturelle, une filiation symbolique ou mémorielle avec un précédent. Le recyclage par émulation est également mis de l'avant par toute école proposant un système avec des règles à reproduire, comme l'ont été l'École des beaux-arts ou l'architecture des ordres classiques. L'émulation est une stratégie propre à créer des réseaux d'objets semblables qui ont des raisons d'être, symboliques ou mémorielles, – comme la construction des cathédrales gothiques au Moyen Âge qui donna lieu à un modèle dont la longévité perdure jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Des figures sans cesse reprises pour les palais de justice, les mairies, créent un réseau symbolisant un type de bâtiment (recyclage symbolique). Il y a aussi le recyclage mémoriel dans le cas où le bâtiment construit reproduit exactement un édifice disparu, comme dans la reconstruction des villes à la suite d'une destruction (guerre ou autres cataclysmes). L'émulation sera aussi mise en pratique pour emprunter des éléments du vocabulaire architectural propres à d'autres époques, à d'autres architectes. Ce procédé est volontiers appliqué par tous les courants « néo » qui empruntent à d'autres époques des éléments architectoniques. Dans ces cas, la pertinence de procéder ainsi n'est souvent justifiée que par la mode du moment. L'émulation devient aussi le procédé qui

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>44</sup> Il est à distinguer entre la reprise par citation et la reprise par mimétisme. Le sens de la citation implique une reprise « généralement pour illustrer ou pour appuyer ce que l'on avance » (*Le Petit Robert*), alors que le mimétisme implique, au sens général, de « se rendre semblable par l'apparence au milieu environnant » (*Ibid.*). La citation est un acte plutôt de dialogue à dessein interprétatif avec la chose d'origine, alors que le mimétisme est plutôt un acte de copie. Avoir recours à la citation implique donc une posture conceptuelle, une intention (une sorte de clin d'œil significatif).

<sup>45</sup> En effet, la dernière cathédrale conçue sur le modèle gothique est encore en construction aujourd'hui : la *Sagrada Família* à Barcelone, imaginée par Antonio Gaudí, dont le chantier a débuté il y a plus d'un siècle.



permet à un concepteur de constituer son propre style, son langage au gré de l'évolution de sa carrière (une sorte d'auto-émulation).

Ainsi, l'émulation pourrait être vue comme l'un des procédés constitutif de la montréalité.

L'analogie, telle qu'elle est définie par Michel Foucault, est une superposition des deux premières similitudes : « elle assure [comme l'émulation] le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace, mais elle parle [comme la convenance] d'ajustements, de liens et de jointures »<sup>46</sup>. Il ne s'agit pas des ressemblances des choses elles-mêmes, mais il suffit que ce soit des ressemblances plus subtiles des rapports, sous la forme d'un nombre indéfini des parentés.

L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement. De toutes parts, l'homme est concerné par lui ; mais ce même homme, inversement, transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde. Il est le grand foyer des proportions – le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où ils sont réfléchis à nouveau<sup>47</sup>.

Appliquée à notre analyse, l'analogie désigne un recyclage, dans le projet, des aspects – là aussi dans tous les registres du langage architectural – par une sorte de reprise de figures, de formes et de proportions que nous retrouvons librement dans l'univers qui nous entoure dans toute catégorie d'objets. Contrairement à l'émulation, l'analogie est une reprise libre de toute exigence de pertinence : les ressemblances analogiques sont une sorte de jeu d'emprunt figuratif entre les choses du monde.

L'analogie implique un rapport de participation selon l'antérieur à quelque chose de postérieur, par l'entremise d'un langage. Or, le langage du projet d'architecture s'exprime par le dessin. Dans son usage en conception architecturale, l'analogie procède par image, par dessin en tant que représentation des parties mises en rapport analogique (ou d'aspects des objets mis en rapport). L'image, véhiculée par le dessin, est le médiateur de l'analogie dans le projet. L'attrait de ce jeu des analogies grâce au dessin peut expliquer l'engouement des architectes pour cette stratégie.

---

<sup>46</sup> Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, p. 36.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 38.

La « sympathie », selon Michel Foucault, joue à l'état libre dans les profondeurs du monde : nulle distance n'est supposée, nul enchaînement n'est prescrit. « Elle tombe de loin comme la foudre ; elle peut naître d'un seul contact [...] elle est principe de mobilité [...] elle attire les lourds vers la lourdeur du sol, et les légers vers l'éther sans poids [...] en attirant les choses les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, elle crée un mouvement intérieur – un *déplacement des qualités* qui prennent la relève les unes des autres<sup>48</sup>. »

La reprise par sympathie est un recyclage de symboles et de la mémoire, qui se réfèrent à la condition humaine intemporelle, universelle. Toute création s'inscrit dans le jeu fondamental des sympathies et des antipathies<sup>49</sup>, car c'est par lui que les choses peuvent maintenir, momentanément dans le temps et dans l'espace, matériellement ou sous forme de présence idéelle, une identité – c'est-à-dire « être ». Cependant, dans le processus de design, certaines théories ou certaines pratiques mettent l'accent sur la similitude par sympathie et la rendent plus explicite. Encore une fois, comme pour les autres similitudes, c'est dans l'explication de la pertinence de la pratique d'un tel mécanisme de reprise que nous avons vu, dans nos traités historiographiques antérieurs<sup>50</sup>, les différents courants diverger.

Plus difficile à saisir que les autres similitudes, plus visibles, la sympathie est essentiellement le fait de la vision de l'art moderne : selon Charles Baudelaire<sup>51</sup>, l'artiste

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 38 (c'est nous qui soulignons).

<sup>49</sup> « La sympathie transforme. Elle altère, mais dans la direction de l'identique [...] C'est pourquoi la sympathie est compensée par sa figure jumelle, l'antipathie. Celle-ci maintient les choses en leur isolement et empêche l'assimilation [...] Par [le] jeu d'antipathies qui les disperse, mais tout autant les attire au combat, les rend meurtrières et les expose à leur tour à la mort, il se trouve que les choses et les bêtes et toutes les figures du monde demeurent ce qu'elles sont [...] Identité des choses, le fait qu'elles peuvent ressembler aux autres et s'approcher d'elles, mais sans s'y engloutir et en préservant leur singularité, – c'est le balancement constant de la sympathie et de l'antipathie qui en répond. Il explique que les choses croissent, se développent, se mélangent, disparaissent, meurent mais indéfiniment se retrouvent ; bref, qu'il y ait un espace (qui pourtant n'est pas sans repères ni répétition, sans havres de similitudes) et un temps (qui pourtant laisse réapparaître indéfiniment les mêmes figures, les mêmes espèces, les mêmes éléments) [...] La souveraineté du couple sympathie-antipathie, le mouvement de la dispersion qu'il prescrit donnent lieu à toutes les formes de ressemblance. » (Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, p. 39-40.)

<sup>50</sup> Alena Prochazka, « Tenir compte du contexte : historiographie des méthodes de recyclage du contexte dans le projet urbain », Examen de synthèse dans le cadre du doctorat en études urbaines, UQAM, 2003, texte non publié.

<sup>51</sup> *Le peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire, essai écrit sans doute à peu près au même moment que le Salon de 1859, ne parut après une série d'échecs successifs qu'en 1863 dans *Le*

moderne cherche à dégager du transitoire du quotidien l'éternel de la beauté. Dès lors, comment exprimer la parenté de l'essence des choses et des phénomènes qui nous entourent ? Comment l'œuvre, tout en demeurant unique, parle-t-elle de « la prose du monde » ? Ce type de similitude par les qualités fondamentales, présentes dans l'espace et dans le temps, reprises librement par les concepteurs, est la méthode privilégiée par plusieurs courants théorisés en conception architecturale, notamment ceux qui se réclament du régionalisme critique (voir notre chapitre II) ou encore les tendances actuelles prenant la culture/nature comme inspiration contextuelle (nous en traitons dans notre revue historiographique, voir le chapitre II). Nous verrons, en conclusion de cette recherche, que la reprise par sympathie – qui recycle des figures se référant à la condition humaine intemporelle, universelle – ouvre la voie aux méthodes de projet qui permettent de mettre à jour l'expression de l'identité d'un paysage urbain spécifique, en l'occurrence celui de Montréal. Cette tendance, qui privilégie autant une continuité de l'identité urbaine que son renouvellement par des concepteurs novateurs, donne lieu à une approche que nous baptisons le *contextualisme critique*. Cette conception de l'identité, qui n'est pas un état immuable, cadre tout à fait avec la pensée poststructuraliste des auteurs comme Jacques Derrida ou Michel Foucault. L'absence d'une essence identitaire définie et homogène dont parle Fred Dallmayr<sup>52</sup> caractérise, en effet, la posture poststructuraliste qui fait « écho aux mutations de l'ordre international qui, sous l'impact de la mondialisation en cours et des développements technologiques [...] devient proprement globale et interculturelle »<sup>53</sup>.

De concert, les quatre types de similitude participent à définir la cohérence du paysage bâti. Loin de proposer une théorie éprise de l'imitation, de l'historicisme stérile, Michel Foucault accorde, dans son approche, une place prépondérante à l'exercice et à l'expression de la liberté, qui pourrait connaître sa traduction par l'aménagement de l'espace résolument

---

*Figaro* (le 26 et 29 novembre, et le 3 décembre). Paru aussi dans Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Garnier Frères, Paris, 1962.

<sup>52</sup> Fred Dallmayr, « The Politics of Nonidentity: Adorno, Postmodernism and Edward Said », *Political Theory*, vol. 1, n° 25, 1997, p. 33-56, traité par Anne-Marie D'Aoust dans « Identité et action politique : une perspective poststructuraliste 1967 », *Les « théories » des relations internationales peuvent-elles se passer de théorie ? Quelques avenues pour se sortir d'un champ somnambule. Panel I : Féminisme et post-structuralisme*, Colloque dans le cadre de la Journée d'activités de la Société québécoise de science politique, 16 mai 2003.

<sup>53</sup> *Ibid.*

contemporain<sup>54</sup>. Son concept de reprise qui s'appuie sur la ressemblance entre les choses du monde n'implique aucunement un retour passéiste : tout en se proclamant tout de même historiciste et nietzschéen, il demeure convaincu que « l'histoire [la connaissance et l'usage de l'histoire] nous préserve de l'idéologie du retour, de la sorte d'historicisme [condamnables] qui chercherait dans le passé les solutions aux problèmes de l'avenir »<sup>55</sup>.

Comment notre usage des catégories de ressemblance des choses du monde emprunté à Michel Foucault, que nous utilisons pour distinguer les types de recyclage idéal en design architectural et urbain, se compare-t-il à d'autres systèmes d'analyse du processus de design ? Geoffrey Broadbent<sup>56</sup>, l'un des principaux auteurs qui traitent de la théorie du projet, identifie, dans son traité de sémiotique architecturale<sup>57</sup>, quatre types de méthode de design qui décrivent la démarche du concepteur : la méthode pragmatique (*pragmatic design*), la méthode typologique (*typologic design*), la méthode analogique (*analogic design*) et la méthode canonique (*canonic design*).

Ce que Geoffrey Broadbent nomme le « design pragmatique » désigne essentiellement l'invention de nouvelles technologies d'édification ou encore l'utilisation des matériaux et des systèmes structuraux et des formes trouvées sur place. Dans ce sens seulement, ce type de design pourrait s'accorder avec la catégorie de la convenance en design architectural et urbain. Geoffrey Broadbent restreint cependant cette catégorie à ce que nous pouvons rapprocher de notre notion de recyclage matériel, le recyclage idéal en étant exclu. La catégorie de design pragmatique ne permet pas de tenir compte de ces distinctions utiles à

---

<sup>54</sup> Dans une entrevue accordée à la revue *Skyline* (Paul Rainbow, *Skyline*, mars 1982), citée dans Michael K. Hays (dir.), *Architectural Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, New York, 2000, p. 436.

<sup>55</sup> Entrevue accordée à la revue *Skyline* (Paul Rainbow, *Skyline*, mars 1982), tirée de Hays, *Architectural Theory since 1968*, 2000, p. 436 (notre traduction).

<sup>56</sup> Sur le plan de la théorie du projet, Geoffrey Broadbent, professeur en architecture, fut l'un des pionniers en même temps que l'un des principaux détracteurs de l'approche fonctionnaliste issue du Mouvement moderne. Au sujet de Geoffrey Broadbent voir aussi Nan Ellin, *Postmodern Urbanism*, Princeton Architectural Press, New York, 1999, p. 177.

<sup>57</sup> Geoffrey Broadbent, « Building Design as an Iconic Sign System », Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks, *Signs, Symbols and Architecture*, Wiley & Sons, New York, 1980, p. 311-331 ; Geoffrey Broadbent, « The Deep Structures of Architecture », Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks, *Signs, Symbols and Architecture*, Wiley & Sons, New York, 1980, p. 119-163.

notre analyse. En effet, la catégorie de Geoffrey Broadbent suppose « la manipulation physique et directe des matériaux » : elle comprend les projets où les matériaux sont utilisés, par tâtonnement, jusqu'à ce qu'une forme, servant les buts recherchés par le designer, émerge. L'auteur donne l'exemple de constructions primitives où l'usage de nouvelles techniques constructives liées aux nouveaux matériaux est en cause – des huttes préhistoriques en peau de mammoth dont les défenses de l'animal et des branches jouaient le rôle de structure squelettique – ou encore, plus récemment, de structures en suspension ou gonflables.

Le « design typologique » que Geoffrey Broadbent appelle aussi « iconique » est l'une des formes de l'émulation. Il y place les projets qui réfèrent à une culture particulière, dont les membres partagent des images mentales qui définissent ce que l'objet conçu « devrait être ». Des idées mentales souvent consignées dans des traditions comme chez Christopher Alexander (1964) – les formes évoluent au terme « d'une adaptation réciproque entre les modes de vie et les formes du bâti » – et dans des conventions comme les méthodes de *craftsmanship* liées à des méthodes de bâtir qui émergent. Geoffrey Broadbent fait appel à l'exemple de l'igloo inuit ou de « types » établis plus récemment, comme le Lever House (1952) de Gordon Bunshaft de Skidmore, Owings & Merrill Architects à New York, qui préfigurent « l'image mentale de l'immeuble de bureaux ancrée dans l'esprit de plusieurs générations d'architectes et de clients ». La catégorie de Geoffrey Broadbent serait donc incluse dans les cas de reprise par émulation. Cette dernière offre néanmoins l'occasion de développer d'autres nuances de recyclage et convient donc mieux à notre étude.

Le « design analogique » défini par Geoffrey Broadbent réfère à l'inclusion d'analogies, habituellement visuelles, dans la démarche et dans la solution de design. Le design analogique requiert un médium, comme le dessin, pour opérer le transfert à partir de l'original dans sa forme nouvelle. L'analogie semble être le mécanisme privilégié de l'architecture créative. L'étape du projet (le processus de conception qui implique le dessin) est donc essentielle à ce transfert. Geoffrey Broadbent raffine davantage en distinguant l'analogie « visuelle » de ressemblances directes (*physical or other likenesses*) de l'analogie « syntaxique » qui reprend les structures abstraites. Ce dernier type d'analogie fait l'objet de la dernière catégorie de Geoffrey Broadbent.

Le « design canonique » ou « géométrique », que Geoffrey Broadbent appelle aussi « analogie syntaxique », désigne le processus de design qui a recours à tout tracé régulateur comme des axes de symétrie, des treillis ou tout autre système abstrait de proportions. Selon l'auteur, ce procédé, rendu possible par l'utilisation du dessin, serait apparu pour la première fois lorsque l'architecte égyptien Imhotep a construit sa pyramide à Sakkara. À l'aide d'axes et de réseaux orthogonaux, ces dessins suggèrent des possibilités de principes de design : des principes régulateurs (symétries et rythmes). Dès lors, l'émulation de l'œuvre des maîtres sur d'autres architectes devient possible en dévoilant les systèmes de proportions abstraites qui sous-tendent ces œuvres. Selon Geoffrey Broadbent,

*Much of 20<sup>th</sup> century design has been based on similar precepts; they are the basis of all modular systems, dimensional coordination, prefabricated system building and so on. New mathematical techniques are likely to boost even further this interest in the abstract Geometry of Environment. (See March and Steadman, 1971)<sup>58</sup>.*

Le design analogique et le design canonique correspondent, dans notre terminologie, à deux degrés de reprise par analogie. En revanche, la similitude par sympathie ne trouve pas écho dans les catégories de Geoffrey Broadbent. On peut supposer que, pour lui, la sympathie et l'antipathie des choses seraient de l'ordre d'analogies très diffuses.

Geoffrey Broadbent organise ses types de design selon une échelle d'intensité de signification (*continuum of observer's response*) distinguant, à l'une de ses extrémités, une lecture directe, physique (*de facto*) et, à l'autre extrémité, une lecture culturellement conditionnée (*de jure*). Ainsi, la méthode de design pragmatique effectue des lectures de références possibles plus directes et moins culturellement conditionnées. Cette méthode « offre les plus grandes opportunités pour l'innovation » (*creative accident*). Le design analogique, moins libre de références culturelles, demeure cependant très ouvert à la créativité. Le design canonique et, plus encore, le design typologique, basés sur l'application de règles et de conventions sociales, imposent des contraintes à la créativité du concepteur. Quoique éloignée de la thématique stricte de ce traité, la question de degré de créativité serait à retenir. Elle aura certainement un effet sur la mesure du potentiel de changement ou de l'évolution de la forme urbaine par les projets. Les projets, conçus à l'aide des quatre

---

<sup>58</sup> Broadbent, « The Deep Structures », 1980, p. 144.

procédés de recyclage que nous proposons, se distinguent en fonction de la force de leur impact sur la continuité, sur l'adaptation au présent ou sur l'innovation.

La classification de Geoffrey Broadbent nourrit et raffine les catégories que nous reprenons de Michel Foucault. Tout en nous accordant avec la typologie des méthodes de conception architecturale mise de l'avant par Geoffrey Broadbent, nous préférons adapter celle de Foucault, car ses types de similitude réfèrent plus précisément aux ressemblances – donc au recyclage mémoriel –, plutôt que de référer, comme c'est le cas de Geoffrey Broadbent, aux types de décodage<sup>59</sup> de l'objet architectural construit que permettent les différentes méthodes de design en rapport avec leur place dans « l'espace sémantique<sup>60</sup> ». En d'autres mots, l'approche de Geoffrey Broadbent, structuraliste et essentialiste, suppose la préexistence de types qui font appel aux structures mentales innées (*deep structures of the mind*) et dont chaque artefact serait l'expression. Son approche est employée dans la recherche architecturale dont l'objectif serait une sorte de mode d'emploi du processus de design où ces structures innées généreraient des algorithmes responsables de la morphogenèse architecturale.

Au contraire, l'approche poststructuraliste de Foucault propose que la « réalité » (dans le cas qui nous préoccupe, cette réalité est l'image identitaire d'une ville) est issue des discours (dans notre cas, ceux des producteurs et des observateurs de la forme urbaine). Or, pour les poststructuralistes, le discours est, comme le résume David Wang, « *something like a cultural manifestation of the trafficking of thought, distributed into various topical foci. These in turn are maintained by tacitly agreed-upon ways of seeing. The result is a web of meaning that defines an era*<sup>61</sup>. » Ici, le discours, et non l'essence, est porteur de sens. Cette approche convient mieux à notre recherche. En effet, vue sous cet angle, la sémiogenèse de la

---

<sup>59</sup> Broadbent, « Building Design », 1980, p. 328.

<sup>60</sup> Geoffrey Broadbent utilise cette dernière notion pour superposer ses types de designs aux types de signes proposés par C.S. Pierce (1897-1903, *Logic and Semiotics: The Theory of Signs*) : dans le continuum de l'espace sémantique, les objets architecturaux auront, entre eux, des rapports tantôt « indexiques » (impliquant des connexions physiques), tantôt « iconiques » (impliquant la ressemblance – *likeness* –) ou encore des rapports « symboliques » (impliquant des associations arbitraires, suivant des conventions).

<sup>61</sup> Linda Groat et David Wang, *Architectural Research Methods*, New York, John Wiley and Sons, 2002, p. 149 (c'est nous qui soulignons).



forme urbaine (ici la montréalité) serait le produit des discours des concepteurs lorsqu'ils mettent en circulation (par la reprise ou par l'invention de nouvelles manifestations des figures consacrées) certaines idées-images qui donnent lieu à des discours des observateurs, consacrant ainsi la portée identitaire de certains projets. Dans les deux cas de discours, le principe de recyclage permet de construire cette « réalité » foucaldienne issue des discours. Les quatre ressemblances de Michel Foucault pourraient en décrire les déclinaisons en termes du langage architectural. Ainsi, dans notre analyse, les figures et les stratégies architecturales peuvent devenir des objets de recyclage, selon les types de mécanismes de recyclage que nous avons proposés, soit la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie.

Notre recherche porte précisément sur le phénomène de la construction identitaire non pas par la conservation de l'existant, mais par le recyclage des caractères identitaires : comment certains projets, porteurs d'idées-images prégnantes, ont-ils imposé ces caractéristiques comme proprement montréalaises ? Quels ont été les acteurs de la valorisation de ces idées-images identitaires recyclées ou nouvelles ?

Un exemple en est l'œuvre de l'architecte Dan S. Hanganu. Lorsque des critiques d'architecture, tels que Kenneth Frampton (1990), dans sa contribution à un ouvrage célébrant l'œuvre de Dan S. Hanganu, valorisent des caractéristiques de certains de ses projets et leur attribuent un caractère typiquement montréalais, il s'agit d'un *discours fondateur d'une identité montréalaise renouvelée*. Lucie K. Morisset (1999) démontre d'autres cas de récits fondateurs dans lesquels des représentations picturales de l'image de la ville, utopiques, deviennent le contexte référentiel de cette ville. En effet, l'image de la ville peut devenir « un critère de l'identité de ceux qui en partagent la compréhension »<sup>62</sup>.

L'appareil analytique de la recherche verra à mettre en rapport les éléments du langage des projets sélectionnés, en tant que cas d'espèce, avec les discours fondateurs de l'identité montréalaise. Les idées-images, qui sont ces éléments du langage et de ce processus de construction identitaire, pourront être décodées. En effet, comme l'écrit Lucie K. Morisset,

En amont et en aval de l'image tangible (scripturale, picturale, architecturale), les « idées-images », transitant par le médium de la représentation, par l'intervention du

---

<sup>62</sup> Morisset, « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire », 1999, p. 17.



représentant [l'architecte] et celle de l'interprétant [les critiques d'architecture], peuvent ainsi être décodées comme les morphèmes [caractères spécifiques] d'un langage qui préciserait ou communiquerait une idée sur l'identité<sup>63</sup>.

#### 1.4.5 Approche critique en sémiologie (herméneutique du projet)

Comme le rappelle Marc Grignon<sup>64</sup>, Jacques Derrida<sup>65</sup> a montré que la représentation exerce une forme de contrôle sur l'objet représenté. C'est en ce sens que les images de la montréalité participent à la sémiogenèse du contexte bâti. La présence de ces images influe sur les interprétations de la ville construite et a un effet sur le travail des concepteurs. Les théories de la sémiotique relatives au projet, par exemple celle abordée par Roland Barthes<sup>66</sup> (le projet comme signe, 1985), établissent les prémisses essentielles à notre hypothèse de recherche.

Nous cherchons, dans notre analyse herméneutique des projets, à objectiver les discours examinés (images architecturales, images écrites, et autres). En outre, nous voulons isoler les images qui sont des variations sur l'idée de l'identité inscrite dans la forme bâtie (la montréalité). Les images sont chargées sémantiquement, car elles communiquent le sens de l'identité. Il s'agit d'une sorte d'analyse sémiologique des dessins et des documents relatifs au projet. Quelles en sont les catégories sémantiques utiles à notre analyse ? Comment, dans le langage du projet, allons-nous distinguer les indices des caractères idéels de la montréalité ? Comment se distinguent, les unes des autres, les figures et les stratégies exprimées dans les documents du projet et en vertu de quelle modalité sémantique réfèrent-elles aux caractères idéal-typiques de Montréal ?

Pour rendre opérationnelle notre analyse du projet, nous empruntons à l'analyse foucauldienne du discours et des formes les concepts de *similitude* et de *signature* qui expriment la réciprocité entre le monde matériel et son image : le monde se mire dans

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>64</sup> Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une », 1999, p. 101.

<sup>65</sup> Jacques Derrida le fait en développant sa théorie du signe qui examinait comment la tradition philosophique occidentale a défendu l'idée de l'extériorité du signe par rapport à ce qu'il représente. (Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.)

<sup>66</sup> Lire à ce sujet la démonstration de Lucie K. Morisset dans « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire », 1999, p. 5-36 et, notamment, p. 22-23.

l'image, l'image reflète le monde (Michel Foucault, 1966). Ces concepts permettront de cerner les rapports entre les caractères architecturaux et urbains identifiés, dans le projet, comme éléments visibles d'un récit identitaire porté par le paysage bâti d'une ville. Cela, en effet, permettra de caractériser et de distinguer les modalités des trois méthodes de projet qui peuvent concrétiser la montréalité telles qu'elles sont identifiées dans notre état de la question au chapitre suivant (sauvegarder, s'intégrer, réactualiser).

À l'aide des quatre catégories de similitude (la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie), notre analyse établira les modalités sémantiques pour distinguer les modalités de recyclage symbolique et mémoriel des caractères idéal-typiques de la montréalité dans les documents du projet. Au chapitre suivant nous proposons, par ailleurs, une historiographie des méthodes de recyclage symbolique et mémoriel dans le projet qui tiennent compte des quatre similitudes foucaaldiennes.

#### **1.4.6 Analyse génétique du projet d'auteur**

À l'aide de notre typologie des modalités du langage architectural et des modalités sémantiques définies dans les deux sections précédentes, nous retracerons les indices des caractères idéels de la montréalité qui s'appuient sur la critique génétique. L'approche dite de critique génétique se révèle actuellement l'une des voies fertiles en recherche en aménagement. Ayant pour origine le champ littéraire et privilégiant la transdisciplinarité, la critique génétique, en architecture notamment, s'intéresse aux portées idéale et culturelle des modes de représentation par des études sur les archives de la création. L'approche génétique consiste à considérer « [qu'une] œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse. Mais, pour pouvoir devenir l'objet d'une étude, cette genèse de l'œuvre doit avoir laissé des 'traces'. Ce sont ces indices matériels [notes, croquis, esquisses, maquettes, plans, dessins techniques, etc.] que la génétique [...] se propose de retrouver et de comprendre<sup>67</sup>. »

---

<sup>67</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Critique génétique », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2000, CD-ROM.

L'analyse génétique qui s'inspire de cette approche est une analyse discursive des dessins d'architecture et de design urbain qui s'intéresse aux traces du processus de conception en tant que compléments de l'œuvre d'auteur. Dans notre approche, l'analyse génétique des documents qui retracent l'évolution des idées et des formes au cours du projet sera un instrument méthodologique pour dévoiler des significations se rapportant aux caractères identitaires qui s'y sont inscrites tout au long du processus de conception.

Préoccupation propre à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'étude des modes de représentation, et du dessin d'architecture en particulier, fait l'objet d'un intérêt de recherche relativement récent<sup>68</sup>. Tout en gardant un regard critique sur les outils de genèse du projet, les documents graphiques projectuels se révèlent essentiels, comme dans le cas qui nous préoccupe, pour retracer le processus de recyclage symbolique et mémoriel des caractères de Montréal. Une analyse attentive des documents qui témoignent de la réflexion architecturale menée par l'architecte et son équipe au cours du processus de genèse du projet contribue à en dévoiler le sens. La genèse de l'idée, pour reprendre l'architecte française Édith Girard<sup>69</sup>, contient la formule qui permettra d'explicitier le projet sous sa forme aboutie. En l'occurrence, ici, l'idée dont nous tentons de débusquer la genèse est celle de la montréalité.

Les documents graphiques projectuels – dessins, croquis et autres représentations et descriptions – révèlent leur importance propre lorsqu'il s'agit d'apprécier la pertinence d'un projet, comme cela peut être le cas avec un jury de sélection de concours relatifs à des projets urbains d'architecture et d'aménagement, ou lorsqu'il s'agit d'en apprécier la contribution symbolique et culturelle pour l'attribution de prix d'excellence et autres sélections de mérite, ou encore pour en comprendre la contribution au patrimoine culturel d'une localité. Ainsi, Édith Girard souligne, en parlant des concours d'architecture, l'importance de présenter – et, de ce fait, de comprendre – le processus idéal autant que le résultat formel pour être en mesure de démontrer la valeur intrinsèque du projet.

---

<sup>68</sup> Marc Grignon montre comment est apparu, depuis une vingtaine d'années, un foisonnement de recherches portant sur le dessin d'architecture et la genèse des œuvres d'architecture.

<sup>69</sup> Édith Girard, « La genèse du projet en situation de concours. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault (dir.), « Architecture », numéro spécial de la *Revue internationale de critique génétique, Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n° 14, Paris, Jean Michel Place, 2000, p. 179-201.

Pour suggérer le sens du projet et entraîner l'adhésion du jury, je crois qu'il faut toujours en revenir à l'histoire de la conception. Au bout du compte, l'argumentation la plus efficace réside dans le dispositif intellectuel qui est à la source même du projet : ce qu'il s'agit d'exposer, c'est le processus – la cohérence, la légitimité, l'originalité de la démarche – qui, en se formant, a servi à fabriquer le projet<sup>70</sup>.

Dès le début du processus d'élaboration du projet s'établit une sorte d'*idée matricielle* qui, selon Édith Girard<sup>71</sup>, contient la résolution initiale du problème d'organisation générale de l'espace, sorte de vision primitive du projet. Cette dernière demeure consignée dans des croquis et des dessins dont se sert le concepteur pour communiquer ses idées à son équipe ou pour tout simplement nourrir sa réflexion propre. Ces croquis initiaux ne seraient pas que des bribes d'idées sans portée majeure ; ils représenteraient des idées-images prégnantes dont il s'agit, au cours du processus d'élaboration du projet, d'établir la pertinence et la portée rationnelle en rapport avec la résolution des contraintes du projet. À l'instar d'Édith Girard, nous considérons que les caractéristiques de l'idée-image de départ (idées matricielles) sont composées de principes fondamentaux et de suggestions nées d'une interprétation tantôt instinctive, tantôt conceptuelle, du site et de son contexte. Cette interprétation se traduit en quelques principes fondamentaux fréquemment appelés « concepts du projet ». Si un projet recycle l'idée de la montréalité, c'est dans ces idées-images que nous serons en mesure de suivre la trace de ses métamorphoses en cours du projet. Ainsi, dans l'approche que nous préconisons, le dessin est conçu comme médium du projet, comme acteur principal de la conception, bien au-delà de sa simple capacité de représentation.

Les interprétations transposées en idées-images – en communiquant leur valeur symbolique et leur portée conceptuelle – constituent des lectures de la ville, du contexte et des précédents. Ces lectures participent à la recherche de l'idée, en tant que principe, qui peut caractériser un projet à tous les échelles de sa résolution : de l'articulation de son gabarit, de son organisation fonctionnelle jusqu'aux détails d'assemblage. Ces idées-images, si elles sont jugées pertinentes, peuvent être reprises dans d'autres itérations (projets) et ce, dans

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 184.

différents registres du langage architectural (figures, stratégies formelles, tectoniques, programmatiques)<sup>72</sup>.

Ainsi, une analyse génétique permet de retracer les idées-images qui circulent dans les projets qui marquent le caractère d'une ville, et d'en constater les différentes matérialisations au gré d'itérations multiples. Cette analyse contribuerait à la compréhension du lent processus de construction identitaire dans le cadre bâti.

Pour nos études de cas, la méthodologie consiste donc en une analyse du projet par l'intermédiaire des documents projectuels. Ce sont des images dites abstraites relatant l'interprétation par l'auteur des réalités qui contribuent au projet. Cependant, d'un objet urbain il y a deux types de représentation. On peut aussi le représenter, le désigner, par des images témoins fidèles de l'objet traité, comme des clichés photographiques ou des dessins figuratifs. Ce sont en fait des « images concrètes », pour reprendre à nouveau le concept de Marc Grignon<sup>73</sup> : leur valeur se situe dans leur teneur en information factuelle en rapport avec l'objet représenté.

Le concept de la dualité de « l'image d'une ville », voire d'un bâtiment – images concrètes et images abstraites –, apporté par Marc Grignon, revêt ici toute sa pertinence à plus d'un titre. Du point de vue méthodologique, cette dualité permet de distinguer l'image (représentation) comme relatant une vérité objective (image factuelle) de celle en tant que trace d'une manière de voir quelque chose (image symbolique, porteuse du sens). L'intérêt d'étudier ces images réside dans le fait d'aider à comprendre l'architecture d'une période et d'une culture données et à étudier la portée du geste architectural des projets qui caractérisent un paysage construit. Par ailleurs, du point de vue instrumental, analyser un bâtiment en partant des documents projectuels et à l'aide des deux types de représentations, concrètes et abstraites, en permet une compréhension plus fine, liée à son contexte culturel.

---

<sup>72</sup> Cette idée fait référence à l'« intertextualité » fondant la critique génétique (voir les travaux de Julia Kristeva, Mikhaïl Bakhtine et Roland Barthes sur la genèse du concept en analyse littéraire).

<sup>73</sup> Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville », 1999, p. 99-117.

## 1.5 Approche méthodologique

### 1.5.1 Une approche systémique : modélisation de la problématique

Nous proposons un modèle systémique qui intègre les interrelations entre l'origine des caractères de la montréalité (invention, références) et leur utilisation dans le projet. En effet, le recyclage de l'idée de la montréalité ferait partie d'un cycle de rétroactivité dialogique entre les images de la ville et le substrat de ces images, la ville bâtie (tableau 1.5).

Tel que nous l'avons exploré dans les sections précédentes, ce cycle exprime la médiation entre l'environnement et les acteurs urbains par l'entremise d'images de la ville. Notre recherche porte sur un segment de ce cycle : la construction identitaire qui a lieu au cours de l'interaction entre la ville interprétée, la ville reçue et la ville conçue. En ce sens, notre approche sera systémique. Nous étudierons plus particulièrement – comme faisant partie de la relation dialogique entre l'imaginaire et le bâti – l'apport des projets urbains à la construction des images identitaires d'une ville. Nous examinerons ce processus au moment de l'élaboration, par les concepteurs, des dessins et des autres documents au cours de la genèse du projet. Ce sont les *documents projectuels*.

Il s'agit en somme d'une approche poststructuraliste<sup>74</sup> en recherche interprétative. Suivant en cela Michel Foucault, cette approche suggère que la « réalité » est un produit du « discours » et, de ce fait, qu'elle serait soumise à l'esprit d'une époque, expression d'une identité. Pour ce type de recherche qui vise une interprétation narrative de données architecturales, Lynda Groat et Michael Wang<sup>75</sup> proposent une démarche, non linéaire, entre « l'identification des sources et des données », « la classification et la compilation des données » et « l'évaluation/analyse ». En contrepartie de ces trois catégories classiques de manipulation des données, ces auteurs suggèrent également quatre types se référant à la nature des indices, soit des indices déterminants, contextuels, inférés et mémoriels<sup>76</sup>.

---

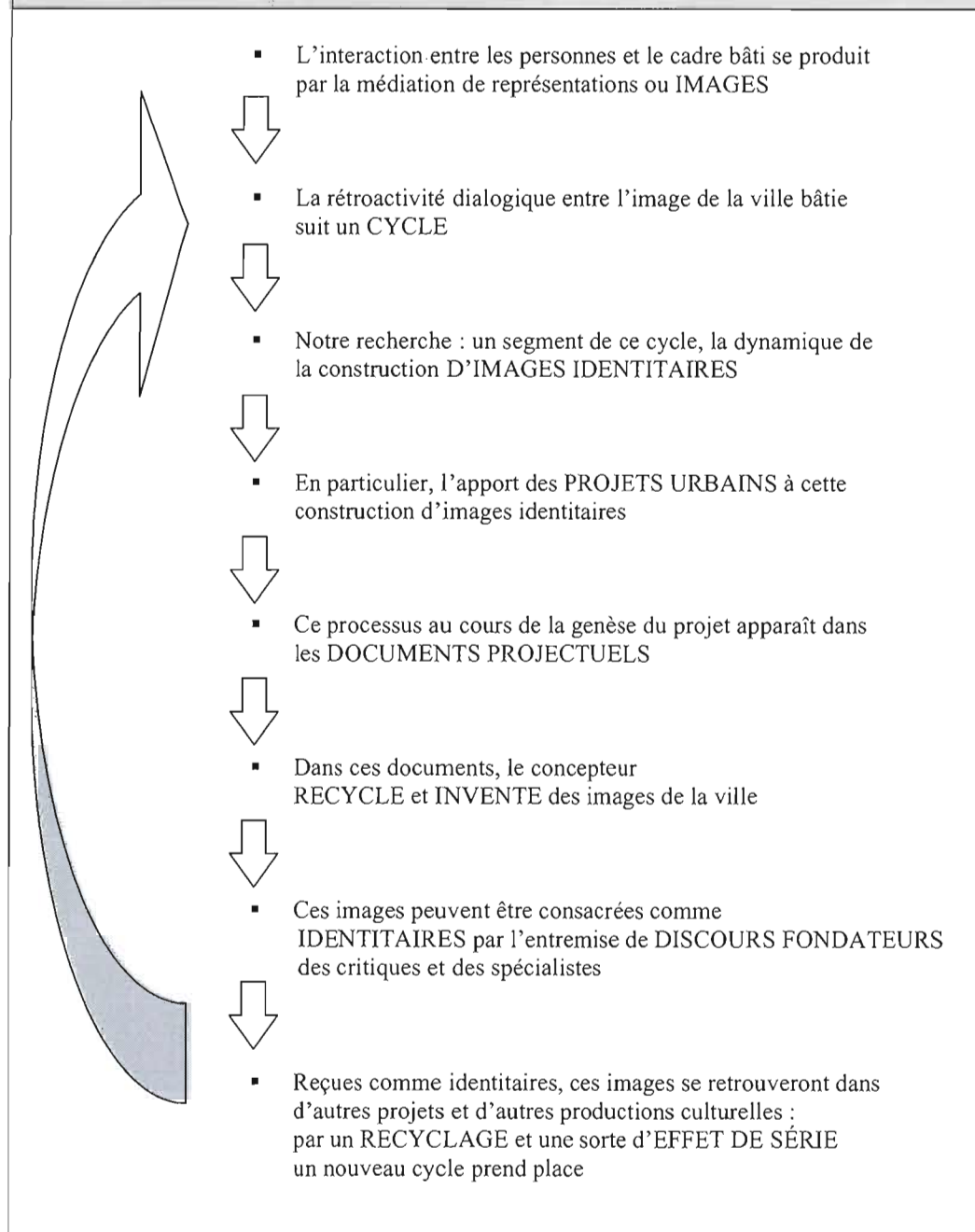
<sup>74</sup> Pour l'analyse poststructuraliste, voir Groat et Wang, *Architectural Research Methods*, 2002, ainsi qu'Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

<sup>75</sup> Groat et Wang, *Architectural Research Methods*, 2002.

<sup>76</sup> *Ibid.*, chap. 6.5.

Tableau 1.5

## MODÉLISATION DE LA PROBLÉMATIQUE



### 1.5.2 Cas d'espèce : critères de sélection des projets étudiés

Le portrait global issu de cette recherche tracera l'herméneutique d'une dizaine de projets primés ou reconnus pour leur montréalité – qui parfois ont aussi été reconnus pour le contraire –, depuis 1992, c'est-à-dire (comme nous l'avons déjà souligné) depuis que le 350<sup>e</sup> anniversaire de fondation de Montréal a propulsé l'idée de montréalité à l'avant-plan de la scène culturelle.

Les documents projectuels révèlent comment le concepteur élabore des images de la ville ; celles-ci sont recyclées, modifiées ou inventées. Or, ces images peuvent être valorisées et consacrées comme identitaires par les discours des critiques et des spécialistes de l'édification. Ce sont les *discours fondateurs*. Les images de la ville, élaborées et transmises par ces projets particuliers, peuvent être alors reçues comme des images identitaires. Dans ce cas, elles seront reprises dans d'autres productions culturelles (issues de différents domaines, y compris d'autres projets urbains).

Il s'agira alors de sélectionner des projets pertinents pour révéler les mécanismes de la construction d'images identitaires et saturer le modèle proposé. Nous avons ciblé plusieurs projets montréalais (tableau 1.6), à titre de cas d'espèce, parmi ceux qui ont été applaudis (ou critiqués pour leur manque de montréalité) par le public et les milieux spécialisés. Nous considérons une telle reconnaissance comme un indicateur du potentiel identitaire d'un projet. Précisons que nous ne proposons pas d'étudier quelle est l'image identitaire de Montréal, mais bien comment se déroule le processus de la constitution d'images identitaires. Les cas d'espèce seront donc ceux qui peuvent démontrer ce processus et leur nombre n'aura pas à être significatif, puisqu'une telle approche systémique ne requiert pas un échantillon exhaustif.

D'autres questions de pertinence peuvent également se poser, notamment en rapport avec le choix des discours des critiques : Qui sont ces critiques dont nous analyserons les discours ? Les caractéristiques de ces acteurs, leur notoriété et leur cheminement professionnel, par exemple, peuvent se révéler des facteurs explicatifs de la portée ou de l'efficacité de leurs discours sur les projets sélectionnés. Les acteurs peuvent avoir une



capacité plus ou moins grande à susciter la notoriété qui cause la construction identitaire. Est-il par conséquent pertinent de tenir compte de la diversité ou du type de ces acteurs ?

Par ailleurs, nous proposons d'étudier la dynamique de la construction identitaire en rapport avec son potentiel de contribuer à la construction identitaire en train de prendre place. Il sera donc pertinent de choisir des projets récents : nous proposons une périodisation de l'ordre des dix années précédant notre cueillette de données. Dès l'étape du projet de thèse nous avons voulu vérifier la disponibilité (l'existence de documents qui relatent toutes les étapes du processus de conception d'un projet et l'accessibilité aux documents rendue possible par la collaboration des concepteurs) et la *richesse* de ce corpus en termes des idées-images témoins du recyclage de l'idée de la montréalité. À la suite d'une étape de cueillette de documents, notre corpus de sources primaires s'est révélé riche, disponible et parlant.

Le tableau 1.6 montre les projets majeurs de commande publique ou parapublique sélectionnés dans deux quartiers au cœur de la ville centre. Trois projets dans le Vieux-Montréal permettront de dégager le processus de codification de la montréalité dans le cas de l'insertion en milieu ancien. Trois projets dans le Quartier international de Montréal permettront de dégager ce processus grâce aux strates de la montréalité sur un territoire urbain en quête de vocation et d'identité.

<b>Tableau 1.6</b> <b>Étude de cas : projets à l'étude</b>					
	<i>Projet</i>	<i>Adresse</i>	<i>Concepteur</i>	<i>Année de conception</i>	<i>Année de construction</i>
	<b>Le cas du Vieux-Montréal :</b> La montréalité et l'insertion en milieu ancien				
1	Complexe Chaussegros-de-Léry	303, rue Notre-Dame Est, Montréal	Dan S. Hanganu	1988-1990	1989-1991 et 1995-1996
2	Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal Pointe-à-Callière	350, place Royale, Montréal	Dan S. Hanganu; Provencher Roy et associés	1990-1991	1991-1992
	<b>Le cas du Quartier international de Montréal :</b> les strates de la montréalité sur un territoire urbain en quête de vocation et d'identité				
3	Requalification urbaine du Quartier international de Montréal	Quartier international de Montréal	Daoust Lestage; Provencher Roy et associés	1999-2002	2002-2004
4	Bureau d'affaires de la Caisse de dépôt et placements du Québec	Centre CDP Capital, 1000, place Jean-Paul-Riopelle, Montréal	Daoust Lestage	1999-2002	2003
5	Palais des congrès de Montréal	1001, place Jean-Paul-Riopelle, Montréal	Saia Barbarese Topuzanov; Tétreault Parent Languedoc; Dupuis, Dubuc	1997-2002	2002-2003

### 1.5.3 Analyse documentaire des discours

Nous proposons une modélisation de la mise en rapport des *discours émetteurs* (ceux des concepteurs dans leurs projets) et des *discours récepteurs* (ceux des acteurs qui interprètent l'œuvre de l'architecte : les critiques et les autres créateurs) eu égard aux caractères de la montréalité (tableau 1.7). Dans les projets choisis, nous allons décoder, à l'aide d'indices, les figures et les stratégies identitaires de Montréal, à la lumière des discours émetteurs (les concepteurs) et des discours récepteurs (les interprètes). Le corpus sera donc constitué de différentes représentations de la forme urbaine, principalement sous forme picturale et scripturale. En conséquence, nous positionnons notre approche au sein des recherches qui portent sur la représentation.

Le domaine de la représentation et de la réception de la forme urbaine intéresse de plus en plus de chercheurs de plusieurs disciplines ; parmi celles-ci, la géographie humaine et les études urbaines (approches sociopolitiques, d'histoire de l'art et de l'architecture, psychosociales) abordent la problématique selon leurs propres (différentes) approches disciplinaires. Cependant, ces approches ont en commun de proposer des « lectures de la ville » dans le but de dégager des principes qui en régissent le vécu ou la forme. Il s'agit donc, par ces lectures urbaines, de décoder le sens de la ville : une sorte d'analyse du discours et de son sens portée par les différents regards sur la ville. Les approches propres aux sciences sociales considèrent, d'une part, les discours *sur* la ville (représentations, perceptions) tenus par les habitants de la ville et, d'autre part, les lectures *de* la ville en termes de ses configurations qui expriment les activités des acteurs. *A contrario*, en sciences de l'espace<sup>77</sup>, les discours *sur* la ville (représentations, images de la ville) et *de* la ville (formes et configurations du paysage bâti) sont portés par la ville matérielle, réifiée, ainsi que par les productions culturelles qui en offrent les représentations. Notre cadre analytique s'inscrit dans ces dernières approches.

---

<sup>77</sup> Terme consacré qui invoque la complémentarité de la géographie, de l'aménagement, de l'architecture et des études urbaines (terme employé par exemple par Florence Paulhiac dans *Le rôle des références patrimoniales dans la construction des politiques urbaines à Bordeaux et Montréal*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux II, 2002, p. 15).

Les discours analysés dans notre recherche proviennent principalement de trois types de sources :

1) Le discours sur la ville contenu dans les documents projectuels : les dessins et les croquis d'architecture et de design urbain produits par l'équipe des concepteurs des projets sélectionnés, les maquettes et les autres supports visuels ayant servi au cours de la genèse du projet, les textes et les commentaires des concepteurs pour expliquer le projet ; il s'agit de nos documents primaires.

2) Le discours sur les projets par les spécialistes : les textes qui interprètent les projets en les consacrant comme identitaires dans les ouvrages, les catalogues, les revues, les journaux et les allocutions de conférences ; il s'agit de nos documents secondaires.

3) Les discours sur la ville dans d'autres productions culturelles qui pourront confirmer, en les recyclant, les images identitaires repérées dans les projets étudiés ; ce seront les documents périphériques.

Le tableau 1.7 montre la nature de notre corpus primaire, secondaire et périphérique : les sources, le type d'information qu'elles contiennent, le type de documents traités et les objectifs d'analyse pour chacun des corpus.

L'objectif de l'analyse des données sera de débusquer le processus de codification des caractères de la montréalité (encodés dans les idées-images identitaires) par l'interaction entre ces deux corpus (tableau 1.8). Ces idées-images sont formalisées, dans les projets urbains, sous la forme de stratégies et de figures dans différents registres expressifs du langage architectural : typologique, celui relatif aux trames et gabarits – que nous nommerons les tracés régulateurs –, topologique, tectonique, plastique (formel), stylistique et fonctionnel. Quels sont les points de convergence entre les idées-images présentes dans les projets et les discours fondateurs de leur caractère identitaire ?

Tableau 1.7

## Analyse documentaire des discours

Discours portés par des idées-images chargées de sens  
(ici l'identité urbaine, la montréalité)

- Discours émetteurs : ceux des concepteurs (contenus dans les documents projectuels)
- Discours récepteurs : ceux des spécialistes (contenus dans les récits fondateurs) et des autres créateurs qui reprennent ces images (contenues dans des productions culturelles)

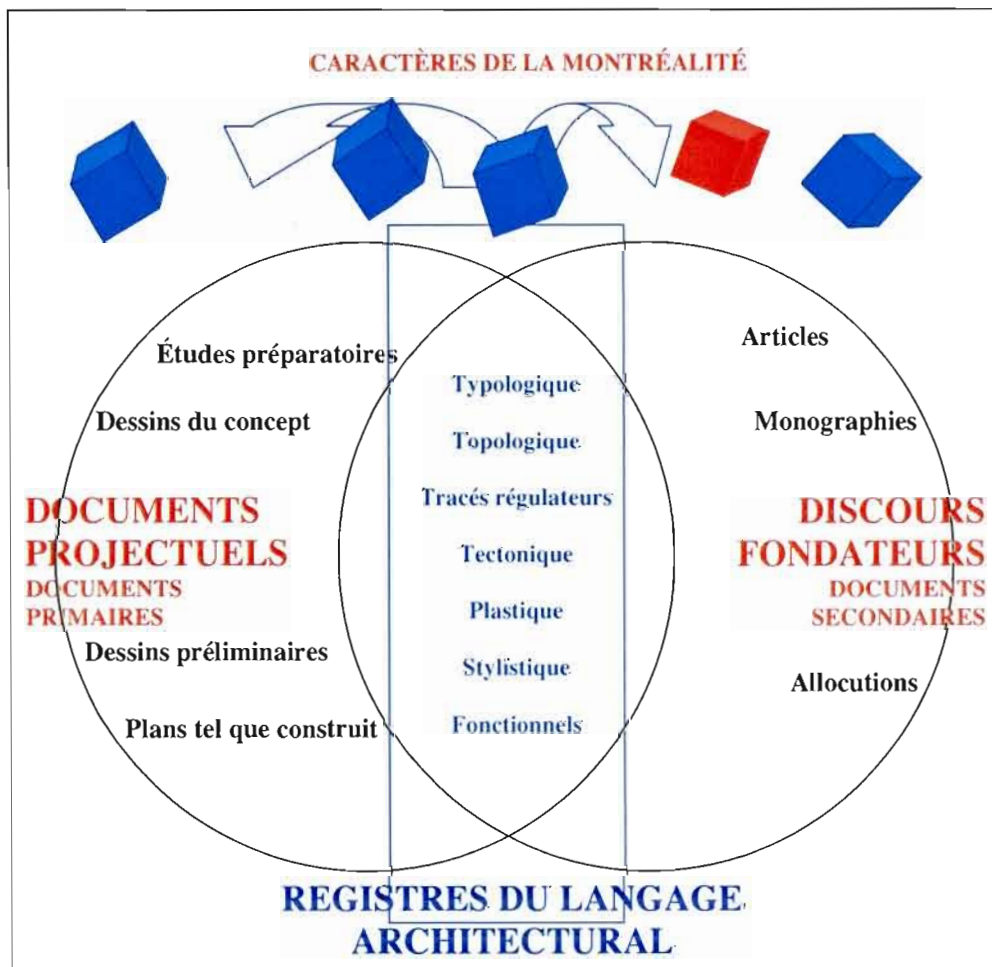


Tableau 1.8 Type de données traitées			
Source	Type d'information	Type de documents	Type d'analyse
<b>DOCUMENTS PRIMAIRES : Documents projectuels</b>			<b>OBJECTIF DE L'ANALYSE : codifier les types de caractères (idées-images) de la montréalité</b>
Les études préparatoires	Étudient le contexte du projet	Cartes et plans Croquis Maquettes Relevés photographiques Textes d'accompagnement Entrevues avec l'architecte indiquant les intentions du projet	Analyse du discours - graphique - pictural - plastique - écrit - verbal Dans différents registres d'expression architecturale : - typologie - topologie
L'avant-projet	Définit le concept du projet	Croquis et dessins perspectifs Plans, coupes, élévations	- tracés régulateurs (trames, gabarits) - tectonique
Le préliminaire	Définit les intentions formelles du projet	Croquis et dessins perspectifs Plans, coupes, élévations	- plastique et stylistique - fonctionnel
Les documents contractuels servant pour la construction	Définit le compromis entre les intentions du projet	Plans, coupes, élévations Devis	
<b>DOCUMENTS SECONDAIRES : Les discours fondateurs de la portée identitaire d'un projet</b>			<b>OBJECTIF DE L'ANALYSE : codifier les types de montréalité (idées- images) décrits dans les textes</b>
Articles de revues Traités critiques Catalogues d'exposition	Discours instaurant certains caractères comme identitaires	Textes	Analyse du discours
<b>DOCUMENTS PÉRIPHÉRIQUES : Autres productions artistiques en tant que représentations de Montréal</b>			<b>OBJECTIF DE L'ANALYSE : confirmer les images identitaires recyclées ou instaurées par les projets étudiés</b>
Toute forme de productions traitant de Montréal	Usage des idées-images identitaires de Montréal	Picturales Littéraires Filmiques Architecturales (autres projets)	Analyse du discours - graphique - pictural - plastique - écrit - verbal

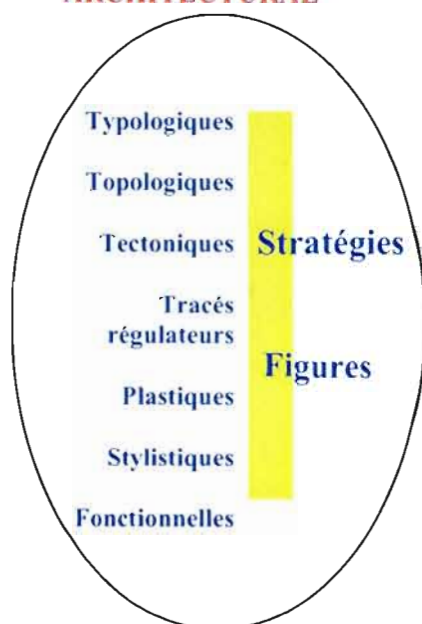
En vertu de quelles modalités sémantiques, dont les catégories s’inspirent des rapports de similitude foucaldiens (voir tableau 1.9), ces idées-images identitaires circulent-elles parmi les œuvres des concepteurs de la ville ? Comment les processus d’investissement identitaire que nous dévoilerons dans les projets étudiés se positionnent-ils au sein des approches qui considèrent le contexte comme intrant du processus de conception architecturale ? Est-ce que les modalités sémantiques foucaldiennes pourraient donner lieu à une caractérisation des méthodes projectuelles d’investissement identitaire apparent dans les projets étudiés ? Au chapitre suivant – où la notion de montréalité sera mise dans une perspective historique et où nous proposons une historiographie des approches qui établissent le contexte comme intrant du processus de conception architecturale –, l’instrument analytique esquissé ici pourra être davantage raffiné. Les catégories sémantiques pourront, par exemple, caractériser différentes méthodes projectuelles d’investissement identitaire qui édifient la montréalité au fil du temps.

Le propos de notre analyse vise donc à dévoiler : 1) le processus de codification des caractères de la montréalité dans des idées-images identitaires ; leur origine (invention, références), leur usage (circulation) ; 2) les points de convergence entre les discours émetteurs et les discours récepteurs.

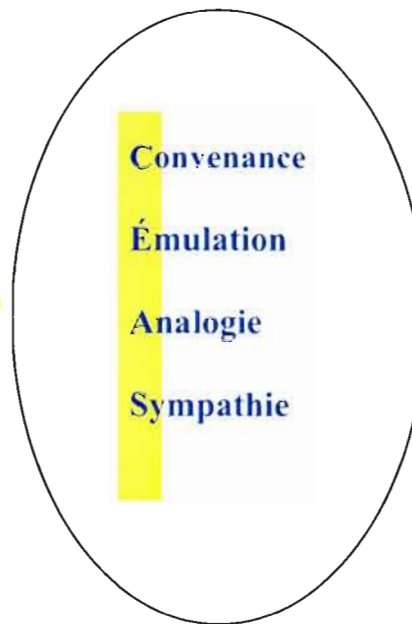
À l’aide de cet appareil analytique, nous analyserons des projets pour tenter de répondre aux questions que pose notre recherche. Comment le génie du lieu, de l’histoire, la mémoire, la spécificité montréalaise sont-ils recyclés dans ces projets ? Quels sont le ou les dénominateurs communs qui permettent d’être perçus et reconnus comme « montréalais » ? Ces projets ont-ils apporté des aspects nouveaux à ce qui est reconnu comme « montréalais » ?

Tableau 1.9

## GRILLE D'ANALYSE DES DISCOURS

MODALITÉS DU  
LANGAGE  
ARCHITECTURAL\*

\* Les caractères de la montréalité peuvent s'exprimer à l'aide de stratégies et de figures

MODALITÉS  
SÉMANTIQUES\*\*

\*\* Correspondent aux types de rapports de différence ou de ressemblance entre les figures ou entre les stratégies



## **CHAPITRE II**

### **CONTEXTUALITÉ DANS LE PROJET D'ARCHITECTURE**

Le chapitre précédent élabore l'argument théorique à l'effet que le cadre bâti est signifiant et producteur d'identité. Or, particulièrement depuis la Seconde Guerre, architectes et aménagistes aspirent à « recycler la mémoire des lieux » dans des bâtiments ou des aménagements nouveaux. Pour maintenir la valeur sémantique du bâti ou même en amplifier la densité, plusieurs courants font état de méthodologies ou d'approches de projet qui convoquent le contexte. Comment ces approches annoncent-elles contribuer ainsi à l'affirmation, à la densification ou au renouvellement des identités urbaines ? Ce chapitre se consacrera à l'historiographie des courants qui sont généralement associés à ce processus de réinscription identitaire.

#### **2.1 La culture comme métaphore de l'urbanité**

L'idée même du recyclage de la mémoire dans le bâti s'inscrit tout naturellement dans l'attitude dite culturaliste, ainsi nommée depuis que Françoise Choay<sup>1</sup> a utilisé ce terme pour désigner l'un des deux courants qui s'opposent en urbanisme (l'autre – le progressisme – ayant occulté le premier dès les années 1920) et qui servent à classer les doctrines dans le domaine depuis le préurbanisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce premier courant, on entend mettre en évidence la nature culturelle des valeurs qui sous-tendent l'aménagement urbain. De façon générale, le culturalisme désigne « une doctrine sociologique qui fait apparaître l'action du

---

<sup>1</sup> Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

milieu culturel sur l'individu » (*Le Petit Robert*). Au XIX<sup>e</sup> siècle, la critique culturaliste, inspirée par une idéologie de la culture comme unité organique, vise essentiellement la désintégration des valeurs culturelles traditionnelles sous l'effet de l'industrialisation<sup>2</sup>. Le modèle spatial culturaliste s'est formé à partir des œuvres de John Ruskin et de William Morris. Sous sa forme précoce (le préurbanisme du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Choay<sup>3</sup>), nostalgique, ce modèle prône la ville comme un organisme intégré, de dimensions modestes, circonscrite par des limites précises, s'agencant selon un ordre organique, où l'art est le moyen par excellence d'affirmer une culture (mais il ne peut se développer que par la médiation d'un artisanat) et, en matière de construction, où il n'y a pas de prototype (chaque établissement doit être différent des autres, tant par ses édifices publics que par ses demeures individuelles).

Plus tard dominé par la pensée, bien différente cependant, de l'architecte viennois Camillo Sitte et de l'Anglais Ebenezer Howard, l'urbanisme culturaliste s'est développé surtout dans les pays anglo-germaniques.

Dans *L'art de bâtir les villes*, édité en 1902 à Genève<sup>4</sup>, Camillo Sitte (1843-1903) s'intéresse à la dimension esthétique de la ville, en dégagant les structures constantes des espaces urbains préindustriels, qui prennent valeur de modèles formels et dont

la qualité esthétique est obtenue par le jeu de la compacité du bâti, de la différenciation de ses éléments, de la clôture et de l'asymétrie des espaces. Ces modèles sont proposés seulement pour des secteurs urbains limités, afin de rappeler l'importance culturelle de la beauté et du plaisir esthétique, et de leur donner de nouveau une présence minimale [car Camillo Sitte considère que ces modèles anciens sont privés, à l'ère industrielle, de leur richesse sémantique originelle], et peut-être inductrice de formes historiques nouvelles<sup>5</sup>.

Selon Gaston Bardet<sup>6</sup>, on doit à Sitte, grand rénovateur de la forme urbaine, une nouvelle recherche d'une structure organique, en réaction contre la géométrie et

---

<sup>2</sup> Repris de Pierre Merlin et Françoise Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1988].

<sup>3</sup> Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*, 1965.

<sup>4</sup> Titre et édition originale : *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienne, 1898.

<sup>5</sup> Merlin et Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme*, 2000 [1988], p. 227-228.

<sup>6</sup> Gaston Bardet, *L'urbanisme*, Que sais-je, Presses universitaires de France, 1945, p. 16.

l'haussmannisme. Il revendique, en principe directeur, l'harmonie entre les creux et les pleins, entre les places où se déroule la vie publique et les bâtiments. Il montre comment les œuvres du passé révèlent les principes dont nous pouvons nous inspirer, tout en recommandant expressément de ne pas essayer d'adapter à des fins modernes les beautés pittoresques des vieilles villes. Il intègre (bien avant Le Corbusier) la troisième dimension dans l'art urbain et est certainement l'initiateur des remarquables tableaux urbains que va modeler Sir Raymond Unwin (1863-1940), urbaniste britannique, pour la *Garden City* à Letchworth.

Dans *Tomorrow: A Peaceful Path to Social Reform* (1898), intitulé dans sa réédition de 1902 *Garden Cities of Tomorrow*, Ebenezer Howard développe l'idéale cité-jardin, selon un schéma dont le plan concentrique renvoie à un projet complet de société qui intègre les dimensions politique, sociale et économique, mais où la valeur esthétique ne fait pas figure de valeur clé.

Après de nombreuses réalisations, surtout dans les pays germaniques et en Grande-Bretagne, l'urbanisme culturaliste fut délaissé au profit du courant progressiste. Depuis la fin des années 1960, l'urbanisme culturaliste a retrouvé faveur et actualité. Françoise Choay résume ainsi ce déplacement d'intérêt : « l'approche culturaliste est aujourd'hui valorisée ou même revendiquée par le postmodernisme. En fait, les fondements du culturalisme – le modèle de la cité comme entité archétypale et le statut de l'esthétique urbaine – sont au cœur des problématiques actuelles de l'aménagement et de l'urbanisme<sup>7</sup>. » L'un des premiers auteurs qui ont contribué à ce courant de pensée est l'urbanologue d'origine états-unienne et canadienne d'adoption Jane Jacobs, avec *The Death and Life of Great American Cities* (1961), qui a proposé une réinterprétation provocante et passionnée des multiples impératifs des lieux urbains contemporains, dans le but de stopper la destruction de la cohérence urbaine causée par l'« iconoclasme utopique » propre au Mouvement moderne et par l'urbanisme progressiste. Son incontournable *The Economy of Cities* (1969), défiant les paradigmes de l'urbanisme moderne en force à l'époque, démontre l'importance de la diversité dans la prospérité d'une ville.

---

<sup>7</sup> Merlin et Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme*, 2000 [1988], p. 228.

En architecture, Charles Moore, Philip Johnson et Robert Venturi, architectes américains, proposent dès les années 1960, par leur enseignement et leurs projets, une virulente critique du modernisme, ce qui déclenche une crise de l'architecture, notamment à cause de la publication en 1966 du célèbre *Complexity and Contradiction in Architecture* par Robert Venturi. Cette crise de la modernité se concrétise, en architecture, par l'avènement du postmodernisme dont les principes sont, pour la première fois, codifiés dans *Language of Post-Modern Architecture* (1977) par l'architecte californien et historien de l'architecture Charles Jencks. En tant que style architectural, ce premier postmodernisme fut critiqué pour son aspect kitch et superficiel. Malgré son impact de courte durée et relativement localisé à l'Amérique, le postmodernisme en architecture a déclenché un débat durable, une sorte d'attitude postmoderne qui prévaut depuis dans tous les champs qui touchent à l'aménagement.

Entre les années 1965 et 1980, de profondes mutations des théories en design de l'architecture des villes et en urbanisme sont apparues ; elles ont donné lieu à diverses tendances qui ont contribué à écarter le fonctionnalisme moderniste perçu, selon Mario Gandelsonas<sup>8</sup>, comme une idéologie « négative et régressive ». Selon Nan Ellin<sup>9</sup>, ces réactions, en attaquant l'universalisme du Mouvement moderne, ont provoqué un regain d'intérêt pour les spécificités régionales, pour les styles historiques et pour la diversité des cultures (et subcultures) urbaines (« pluralisme », « multiculturalisme »), tout en exprimant la nécessité de distinguer les monuments publics et les institutions de l'architecture domestique. Ces postures prenaient aussi pour acquis la multivalence des significations (« polysémisme ») ou des « lectures plurielles » en lieu et place d'une idéologie unique. La dimension symbolique de la forme urbaine devait porter ces objectifs.

En Europe également, dès la fin des années 1960, les théoriciens de l'architecture et de l'urbanisme ont tiré des leçons des expériences tentées durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : par exemple, de celles des « réalismes » fonctionnellement au service des pouvoirs (le social-réalisme communiste ou fasciste) ; ou encore de celles de Le Corbusier et

---

<sup>8</sup> Mario Gandelsonas, « On Reading Architecture », *Progressive Architecture*, n° 53, mars 1972, p. 68-88.

<sup>9</sup> Nan Ellin, *Postmodern Urbanism*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

de ses disciples, les modernistes, habités par une « tentation de l'universel ». Dans sa préface au numéro de la revue *Critique* intitulée « L'objet architecture », Jean Piel disait :

Tout cela conduit à mettre en évidence l'impérieuse nécessité pour les architectes de penser avant de construire, c'est-à-dire de prendre conscience des contraintes de l'environnement – même si l'on ambitionne de révolutionner celui-ci – et des besoins des hommes qui sont à la recherche de « lieux » leur apportant non seulement une vraie « demeure », mais encore le spectacle, les distractions, les cérémonies<sup>10</sup>.

Cette nouvelle approche déclenchée par la crise du modernisme révèle quatre orientations qui permettent de soutenir l'intérêt que nous portons au concept du recyclage mémoriel. Soit « l'architecture qui pense », « l'architecture signifiante », l'architecture comme « assise environnementale » et l'architecture urbaine ou « l'urbatecture ».

Premièrement : l'architecture effectue un retour à ce que l'historien de l'architecture Christian Norberg-Schulz appelle une « architecture qui pense », celle qui renoue avec l'histoire de la pensée, en Occident, en ce sens qu'elle révèle « la pensée secrète à l'œuvre dans le bâtir <sup>11</sup> ». Dans ce sens, l'œuvre de l'architecte (le projet) – dans son processus, dans ses représentations et dans sa concrétisation – sera considérée comme une sorte de métalangage propre à engager une pensée indépendante des finalités matérielles du bâti en renouant en cela avec les Anciens qui, à l'instar de Vitruve<sup>12</sup>, considèrent que l'architecture participe, comme le dira Christian Norberg-Schulz, « à l'histoire des significations existentielles ».

Deuxièmement : la nouvelle approche donne lieu aussi à une architecture qui se veut « signifiante ». L'architecture est considérée comme un langage signifiant sur les plans sociaux et culturels. Du coup, elle renoue également avec sa propre histoire disciplinaire, ses

---

<sup>10</sup> Jean Piel, « Présentation », revue *Critique, L'objet architecture*, n° 476-477, rédacteur Jean Piel, Paris, janvier-février 1987, p. 3.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet l'article anthologique de Daniel Charles, « Architecture et philosophie », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, CD-ROM (c'est nous qui soulignons).

<sup>12</sup> Dans les premiers traités de l'architecture datant du I<sup>er</sup> siècle, Vitruve « soutient que l'édifice architectural ne saurait se réduire à une simple bâtisse parce qu'il est harmonieux, inchoatif (renvoyant au commencement de l'histoire) et théorisable ou « traitable » (c'est-à-dire objet d'un traité 'scientifique' à vocation universelle, qui en appelle à une autorité 'vraie') ». Charles, « Architecture et philosophie », 2000.

formes, ses modèles, ses langages et ses méthodes. C'est par « le retour à l'histoire » et/ou sa « contextualité » que la production architecturale peut se doter d'une légitimité symbolique signifiante.

Troisièmement : l'approche soulevée par Jean Piel conduit également à tenir compte des transactions qui se tissent entre le milieu bâti et ses habitants. Le bâti sera dorénavant considéré par certains comme une « assise environnementale » propre à privilégier le bien-être psychosocial des populations qui s'épanouissent dans leur territoire occupé, habité, approprié. On parle alors de l'urbanisme et de l'architecture à influences anthropologique (l'« anthropopolis » de Françoise Choay) et écologique. On constate toutefois que cette orientation a un impact relativement limité et de courte durée sur la production architecturale, même si elle effectue un retour en force depuis plus d'une décennie. Elle est cependant développée selon plusieurs théories qui considèrent la ville en tant que milieu de vie et qui ont influé sur la manière de concevoir la ville et la planification urbaine.

Quatrièmement : alors que, au cours des années 1970, on a vu naître une crise réelle de l'architecture, durant la décennie 1980 et le début des années 1990, la ville est devenue l'objet central du débat architectural, alors qu'on démontrait l'impossibilité, selon Kenneth Frampton – l'un des principaux théoriciens actuels de l'histoire de l'architecture –, d'en théoriser la transformation.

À cette époque, on voit réunies, pour la première fois depuis qu'Ildefonso Cerdà i Sunyer (1815-1876, ingénieur catalan) a défini l'urbanisme, les préoccupations de ce dernier et celles du champ propre à l'architecture. L'urbanisme délaisse son approche moderniste caractérisée par le zonage et l'architecture remet en question les paradigmes issus du Mouvement moderne ignorant la ville, tandis que l'époque postmoderne voit la renaissance de l'intérêt pour les figures du bâti urbain dans les deux disciplines. Ces deux disciplines, dès lors préoccupées par l'aménagement du cadre bâti des villes, sous l'influence des penseurs architectes américains<sup>13</sup>, s'intéressent désormais à la signification des formes bâties à toutes

---

<sup>13</sup> Selon les historiens de l'architecture français Jacques Lucan et Jean-Louis Cohen, l'intérêt, en France, pour l'« architecture urbaine » et les autres approches postmodernes fut inspiré par les Américains : Kevin Lynch, Christopher Alexander et Robert Venturi, dont les ouvrages, écrits au



les échelles de l'intervention. L'urbaniste ne plane plus au-dessus de la ville sans jamais y avoir « mis le pied », l'architecte ne joue plus à l'artiste-sculpteur préoccupé uniquement par son objet « en ronde-bosse ». Comme le souligne Bernard Huet,

Nous apprenons, grâce au concept albertien, que l'architecture est la fille de la ville. C'est dans la ville archaïque, et pour elle, que l'architecture apparaît [...] Si nous examinons la situation de l'architecture et son rôle historique dans la ville, nous nous apercevons [...] qu'il existe un rapport d'absolue nécessité entre ville et architecture : la ville ne peut se passer de l'architecture puisque c'est à travers elle que transitent toutes les valeurs « monumentales » de la collectivité ; mais aussi l'architecture perd toute sa signification à partir du moment où elle s'isole du système symbolique de la ville [...] <sup>14</sup>.

En ce sens, l'architecture rejoint, par-delà la tendance culturaliste (Choay) initiée par John Ruskin<sup>15</sup> vers la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les racines des temps modernes qui puisent à la Renaissance italienne. En effet, Bruno Zevi, historien d'architecture suisse, rappelle que les grands architectes italiens – Brunelleschi, Michel-Ange, Palladio, Borromini – ne conçurent jamais le plan d'une ville et, pourtant, Florence, Rome et Vicence n'en demeurent pas moins leur œuvre. Ce qui revient à dire que, dans les périodes où l'urbanisme est en crise, c'est l'architecture qui décide, en recourant à ses moyens spécifiques, du développement de la cité. Pour Bruno Zevi, elle devient « urbatecture ». Un tel système semble plus efficace et plus actuel que le plan régulateur. Tout d'abord, il est génétiquement tridimensionnel. Cependant,

La cité-territoire renverse les rapports traditionnels d'identité ou de contraste entre urbanisme et architecture, et la notion même d'urbatecture à l'échelle où elle a été jusqu'à présent tentée. Mais le problème d'un aménagement global nouveau – dont portent témoignage aussi bien les paysages désolés de la réalité que les stimulantes et

---

milieu des années 1960, furent traduits en français vers les années 1970. Lucan, 1989 et Cohen, 1984, rapportés par Nan Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 114, note 1.

<sup>14</sup> Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 14, décembre 1986, p. 11.

<sup>15</sup> Il est à noter que l'influence de John Ruskin et de William Morris est également revendiquée par les tenants de la modernité caractérisée par la foi dans une vision progressiste en art et en architecture. Le principal et le plus catégorique penseur rattachant John Ruskin et William Morris au modernisme est sans doute l'historien de l'architecture allemand œuvrant en Grande-Bretagne, Nikolaus Pevsner. Sans y voir de contradiction irréconciliable, c'est dire à quel point leur œuvre fut fondatrice pour le développement de l'art et de l'architecture loin dans le XX<sup>e</sup> siècle. Nikolaus Pevsner, *Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1951 [1943].

souvent géniales utopies – a trait aux interventions macroscopiques où viennent se fondre, dans la recherche d'une qualité alternative de vie, urbanisme et architecture<sup>16</sup>.

Ainsi, le paradigme du Mouvement moderne en architecture – rejoignant en cela l'urbanisme progressiste par ses attitudes procédant de la *tabula rasa* et de l'autoréférence de l'objet construit dans une spatialité et une esthétique universelles – semble céder la place, dès les années 1970, aux attitudes privilégiant le régionalisme et le retour à l'histoire et à l'héritage local. Cette attitude met en place une série de méthodes qui font intervenir la culture urbaine dans le projet de façons très variées, parfois extrêmement hermétiques, en enfermant la pensée architecturale qui sous-tend la production de certains architectes dans des univers autoréférentiels.

Cependant, soulignons que l'attitude progressiste – en urbanisme, telle qu'elle est définie par Françoise Choay, et en architecture, héritière du Mouvement moderne, nommée néoproductivisme par Kenneth Frampton – poursuit son influence et son développement parallèlement à ces nouvelles sensibilités, au point où certains y voient un retour récent, en architecture, à quelques aspects du modernisme. En cela, on reconnaît d'ailleurs l'incessante alternance entre la prédominance de la raison (l'objectivisme) et celle des sentiments (le subjectivisme), alternance propre au parcours de la culture occidentale depuis l'avènement au *Quattrocento* italien des Temps modernes. Mouvements antagonistes subissant à toute époque l'influence de « l'esprit du temps » commun, il ne nous paraît pas juste de les isoler comme polarités inconciliables. Pour les besoins de notre traité, tout en nous attardant à qualifier plutôt les attitudes qui invitent les procédés de l'attitude culturaliste, nous en retrouverons d'heureuses hybridations.

## 2.2 Tenir compte du contexte

Avant d'avoir fait partie des méthodologies de projets d'architecture et d'aménagement urbain, après la Deuxième Guerre qui a obligé la reconstruction massive de nombreuses villes

---

<sup>16</sup> Bruno Zevi, « Urbanisme et architecture », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, CD-ROM.



d'Europe, la question du contexte urbain fut d'abord développée – selon Françoise Choay<sup>17</sup> – en gestion du patrimoine. La question du contexte urbain fut introduite pour la première fois de manière cohérente par Gustavo Giovannoni (1873-1943), père de la notion de « patrimoine urbain », dans l'un des premiers ouvrages théoriques consacrés à la discipline de l'urbanisme. Marquée par l'influence des John Ruskin et Camillo Sitte, la question du contexte urbain lui fait amorcer une réflexion sur l'organisation des rapports de la ville moderne et de la ville ancienne. Gustavo Giovannoni<sup>18</sup> introduit la notion de contextualisme (*ambiente*). Pour lui, l'expression de *l'art urbain* consiste en une harmonie entre les « œuvres mineures (secondaires) et les œuvres principales (les monuments) » : le monument est valorisé par son contexte. Au cœur de la véritable tradition de la ville, de ses valeurs artistiques et historiques, cette harmonie (ou corrélation) prend forme dans l'expression collective du plan topographique, des agencements du bâti et de la « vie architecturale des œuvres mineures ». L'importance de l'architecture mineure s'impose, au-delà de son rôle, comme « aire typologique » pour la sauvegarde des monuments anciens, et comme inspiration des constructions nouvelles et innovantes « insérées » dans le tissu existant.

Gustavo Giovannoni se dresse contre les interventions conflictuelles et destructrices imposées aux centres anciens au gré des opérations progressistes, car il faut, selon lui, respecter la contextualité (*ambientismo*) des quartiers anciens, en valorisant autant les œuvres mineures que les monuments. En une sorte de conception organique, il propose plutôt de limiter les interventions aux petites adaptations comme les éclaircissements (*diradamento*) du tissu ancien pour en éliminer les éléments inutiles et de maintenir séparé<sup>19</sup> le centre ancien

---

<sup>17</sup> Françoise Choay, « L'histoire et la méthode en urbanisme », Marcel Roncayolo et Thierry Paquot (dir.), *Villes et civilisation urbaine : XVIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle*, Collection « Textes essentiels », Paris, Larousse, 1992.

<sup>18</sup> Gustavo Giovannoni, « La question des centres anciens », Jean-Marc Mandosio *et al.* (trad.), *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil, 1998, p. 195-219. Publication originale : *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, Unione tipografico-editrice, 1931.

<sup>19</sup> C'est dans ce sens que Françoise Choay relève que Gustavo Giovannoni avait posé avec lucidité la question de « 'la fin de grand développement urbain' [menant vers] une véritable "anti-urbanisation" (le terme se transformera plus tard en désurbanisation). Quasiment le premier, il perçoit l'écèlement et la désintégration de la ville, au profit d'une urbanisation généralisée et diffuse. Avec cinquante ans d'avance, il voit s'ouvrir l'ère nouvelle que Melvin Webber (*Daedalus*, New York, n° 97, automne 1968, p. 1091-1110) nommera *the post city age*, 'l'ère d'après les villes'. » Françoise Choay, *Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 146.

des zones nouvelles (*sdoppiare*). Les expressions de la modernité s'y déploieraient ainsi sous forme de greffes (*innestare*).

On doit cependant à John Ruskin, suivi par William Morris, d'avoir précisé l'importance de la question de l'héritage historique à préserver. Françoise Choay<sup>20</sup> rapporte que John Ruskin et William Morris ont introduit la notion de *continuité* du tissu formé par l'architecture « domestique » plus humble (que Gustavo Giovannoni élargira au concept de l'architecture mineure) dans laquelle s'inscrivent « des palais isolés » (ou ce qu'on a appelé, depuis l'architecture d'auteurs, l'architecture avec un grand « A »), inscrivant ainsi les « ensembles urbains », au même titre que les édifices individuels, au sein du patrimoine urbain (domaine patrimonial). Chez Camillo Boito<sup>21</sup>, prédécesseur de Gustavo Giovannoni, soulignons, lorsqu'il s'agit d'intervenir sur ou dans le bâti urbain existant, la préséance du présent sur le passé. Gustavo Giovannoni lui doit son attachement à la vision prospective. Par ironie, l'importance de la pensée de Gustavo Giovannoni – qualifiée de passéiste – a longtemps été occultée pour des raisons politiques et idéologiques propres à son époque.

Pour traiter notre sujet, nous allons retenir particulièrement, parmi les précédents théoriques qui ont fondé les méthodes culturalistes de conception du bâti urbain contemporain, l'un des aspects qui leur est commun et qui les distingue de l'approche progressiste : celui de tenir compte, d'une manière ou d'une autre, du contexte du projet. Au sein du paradigme postmoderne, la conception des villes propose, selon Nan Ellin<sup>22</sup>, cinq manières de « s'inspirer du contexte » qui correspondent à autant d'« ambitions formelles » : 1) s'inspirer du contexte social (contextualisme social) ; 2) s'inspirer de la culture des masses (le vernaculaire) ; 3) s'inspirer du site (régionalisme ou contextualisme physique) ; 4) s'inspirer d'un passé particulier (historicisme, quête de l'urbanité) ; 5) s'inspirer de la beauté (suivant des préoccupations esthétiques, produire une architecture et des villes « bonnes et belles »). La taxinomie de Nan Ellin traite en fait des différentes sources de

---

<sup>20</sup> Choay, « L'histoire et la méthode en urbanisme », 1992, p. 105.

<sup>21</sup> Camillo Boito (1835-1914), architecte italien, a le mérite d'avoir proposé une synthèse originale sur les questions liées au traitement des villes anciennes, basée sur les idées de John Ruskin et d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, qui paraissaient jusque-là antinomiques. Choay, *Allégorie du patrimoine*, 1992.

<sup>22</sup> Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 155.

référence au contexte. La mémoire d'un lieu pourra donc correspondre à plusieurs des sources définies par Nan Ellin, et on verra dans notre analyse que les différents courants de méthodes du projet urbain se distinguent en termes d'objet de recyclage (qu'est-ce qui est recyclé ?). L'objet de recyclage constituera l'un des axes de notre analyse historiographique. Le deuxième axe s'intéressera aux différents mécanismes de recyclage (comment on recycle). Nous aurons recours aux catégories sémantiques inspirées des quatre types de similitude foucauldien : la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie.

### 2.3 La mémoire du bâti

Recycler la mémoire d'un lieu<sup>23</sup> comporte une dimension particulière dans les manières de tenir compte du contexte. Il ne s'agit pas strictement d'un programme formel comme dans la taxinomie d'« ambitions formelles » de Nan Ellin ; ambitions qui, selon l'auteure, se résument le plus souvent à une imitation historiciste et peu créatrice des formes urbaines. Les projets faisant montre de ces ambitions formelles réfèrent au contexte en recyclant des symboles, des précédents, des modèles de toute provenance, souvent sans égard à leur pertinence pour le cas précis, et les courants qui ont émergé à la suite de la critique du modernisme ne s'en privent pas. Recycler la mémoire, cependant, demande un rapport d'intelligibilité entre les habitants et le lieu urbain ainsi qu'un rapport explicite entre les objets de recyclage et le lieu même.

---

<sup>23</sup> Déjà, dans les années 1860, John Ruskin se demandait comment, dans la crise ouverte par la révolution industrielle, l'architecture pourrait « retrouver la valeur de piété qui lui est consubstantielle ». En effet, en rappelant à la mémoire affective la dimension sacrée des œuvres humaines, le monument (qui pourrait être compris, au contemporain, comme toute œuvre architecturale d'auteur), en tant qu'œuvre architecturale, acquiert une universalité sans précédent qui s'adresse à tous les hommes (Choay, *Allégorie du patrimoine*, 1992, p. 105). Interpellant ainsi la démarche de l'architecte, John Ruskin propose que l'architecture du présent puisse être rendue « historique » en se réappropriant son essence et son rôle mémoriel par la qualité du travail et de l'investissement moral dont elle aura fait l'objet.

Entre l'histoire et la mémoire<sup>24</sup>, il y a antinomie. Selon Maurice Halbwachs<sup>25</sup> (1877-1945), géographe urbain, membre du Collège de France, la première est manipulable et susceptible d'être re-présentée (montrée autrement) dans une reconstitution privée des significations originelles, alors que la seconde est plurielle, vivante, et ne peut être appropriée (dans le sens d'être contrôlée par d'autres). L'histoire, l'histoire narrative, procède par des constructions d'images et de récits *a posteriori* ; la mémoire est vécue, intériorisée, perceptible. La mémoire individuelle existe, mais elle est enracinée dans des cadres sociaux, et seule la mémoire collective, propre à chaque groupe social, est une mémoire créatrice : « [Elle] ne conserve pas le passé, mais elle le reconstruit à l'aide des traces matérielles, des rites, des traditions qu'il a laissés, et aussi à l'aide des données psychologiques et sociales récentes, c'est-à-dire le présent<sup>26</sup>. » Constituée de mémoires plurielles et dispersées, la mémoire collective est consignée dans l'espace et dans la vie active d'une collectivité. Elle est révélée par le cadre spatial : par l'entremise des configurations des villes et de ses lieux<sup>27</sup>, plus précisément par la superposition de traces, d'artefacts et d'effets engendrés par les représentations qui peuvent être véhiculées dans la mémoire collective. Les projets, en tant que collecteurs et catalyseurs de ces représentations, font partie des « *representational spaces of the city* [that] *contain both conceptual and material strategies engendering imaginary and real effects*<sup>28</sup> ». Ces fondements théoriques peuvent éclairer le rôle des projets dans l'édification de la valeur sémantique et mémorielle du cadre bâti. Citons à ce propos Lucie K. Morisset, historienne de l'architecture et urbanologue : « [...] la mémoire d'un lieu tient notamment aux usages qu'on y a souhaités, aux intentions qu'on a formulées, à la

---

<sup>24</sup> Généralement parlant, la mémoire est la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé. La mémoire affective implique la reviviscence d'un état affectif ancien, agissant sur nos représentations, sans que nous en ayons conscience : cette mémoire touche à la faculté collective de se souvenir. (Adapté de *Petit Robert I.*)

<sup>25</sup> Maurice Halbwachs fonde la théorie de la mémoire collective. Son œuvre, marquée par l'influence d'Émile Durkheim, s'articule autour de la notion de conscience sociale, elle-même manifestée par l'existence d'une mémoire collective, obéissant à des règles propres.

<sup>26</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925, cité dans François Viellecazes, « Halbwachs (M.) », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, CD-ROM.

<sup>27</sup> Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, New York, Harper and Rowe, 1990 [1950], p. 140, cité dans Marie-Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 [1994], p. 68.

<sup>28</sup> Boyer, *The City of Collective Memory*, 2001, p. 69.

conceptualisation des destinées qu'on y escomptait [que l'on retrouve transcodées dans les projets] et aux représentations dont ce lieu était l'objet [dont les dessins des projets et autres images des lieux. Ainsi,] l'image mentale<sup>29</sup> de l'objet urbain peut se transposer, sous forme de mémoire, dans la forme de la ville<sup>30</sup>. »

La mémoire pourra être recyclée, dans le projet, au moyen de tous les registres du langage architectural : la forme et l'organisation géométrique, la tectonique et la structure, la vocation et l'organisation fonctionnelle, l'organisation topologique, la stratégie d'implantation sur le site.

## 2.4 Une historiographie des approches contextuelles

Passons en revue les différents courants qui ont, principalement depuis la crise du modernisme, introduit différentes théories et méthodes pour tenir compte du contexte. Parmi celles-ci, quelles sont celles qui permettent véritablement de « recycler la mémoire des lieux » ?

### 2.4.1 Le populisme : l'architecture de la complexité et du paradoxe

Le populisme apparaît aux États-Unis à la fin des années 1960, comme l'une des deux tentatives – l'autre étant le scientisme activé par l'apparition de la « recherche

---

<sup>29</sup> Depuis les années 1970, les recherches s'intéressent à la ville comme espace vécu et espace perçu, mais également comme espace conçu par l'entremise des « images de la ville ». La notion de l'image de la ville fut d'abord explorée par les géographes et les sociologues urbains qui ont analysé les images mentales par lesquelles les réalités matérielles sont appréhendées et appropriées par les citoyens. Ce type d'approche a tenté de définir les figures spatiales qui composent l'image globale d'une agglomération, ainsi que les connotations qui alimentent l'identité attribuée à un lieu. L'image de la ville apposée à des dispositifs bâtis dote ceux-ci d'une valeur symbolique et pratique. Une décennie plus tard, la décentralisation, la démocratisation des pratiques politiques urbaines et l'apparition (résurgence) de la concurrence entre les villes ont pour effet d'élargir la notion de l'image de la ville pour désigner des connotations de réputation ou de prestige. Ainsi étendu, le terme d'image occupe une place centrale dans l'argumentation des opérations d'urbanisme, au point que l'amélioration de l'image du lieu apparaît comme l'un des objectifs privilégiés de chaque « projet urbain ». (Merlin et Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme*.)

<sup>30</sup> Lucie K. Morisset, *La mémoire du paysage*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 10.

architecturale<sup>31</sup> » – de reconstruire la légitimité des paramètres d'une discipline en crise. En 1967, Charles Moore et Robert Venturi<sup>32</sup> sont les premiers à revendiquer l'idée que le projet d'architecture interprète la culture populaire (démocratisation et inspiration pop art de l'architecture). Cela se traduit par l'usage d'une iconographie et d'un ensemble d'associations symboliques accessibles à l'appréciation par des « usagers ». Le projet doit s'insérer dans le contexte du paysage urbain et dans celui périurbain commercial typique en Amérique du Nord. La manière de percevoir la relation entre l'architecture et la ville y est inscrite et coexiste en contact direct et en concurrence avec les panneaux publicitaires des *commercial strips*. Ce flot d'images publicitaires est en corrélation avec les symboles architectoniques. Redéfinie à partir d'une compréhension sociologique de la communication visuelle, la méthode du projet proposée fait écho aux perceptions subjectives quotidiennes des passants et des automobilistes. Il s'agit d'un recyclage des images cohérentes avec celles des installations voisines, qu'elles soient de type fonctionnel, pertinent ou non. Dans *Complexity and Contradiction*, le texte fondateur de cette approche publié en 1966 par Robert Venturi, on trouve de façon implicite la notion d'*accommodation to the street* ; le bâtiment y est une insertion en termes de façade parée de symboles. « Des éléments individuels sont détachés de leur contexte habituel et intégrés de telle manière à la composition qu'ils sont comme des citations faisant allusion à des habitudes visuelles mais ne les approfondissent pas<sup>33</sup>. » (Charles Jencks appelle cela la « communicabilité immédiate », Robert Venturi écrit que « les éléments vulgaires satisfont les besoins actuels de variétés et de

---

<sup>31</sup> Selon Magali Sarfatti Larson, le magazine *Progressive Architecture* reconnaît, en 1974, la recherche architecturale comme une catégorie en soi. Magali Sarfatti Larson, *Behind the Postmodern Facade*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 223.

<sup>32</sup> En 1966, Robert Venturi publie *Complexity and Contradiction* ; en 1972, il publie (avec Denise Scott-Brown et Steven Izenour) *Learning from Las Vegas*. Dans la quête de réhumanisation de l'architecture en la libérant du purisme restrictif du Mouvement moderne, les auteurs de *Learning from Las Vegas* renvoient à l'architecture commerciale ludique et aux panneaux publicitaires des autoroutes de Las Vegas. Se réclamant d'humanisme, Robert Venturi et son associé John Rand ont introduit, dans leurs projets, des éléments d'humour et des références historiques. Cette approche est redevable à Sir Edwin Lutyens qui, en tant que maître du paradoxe et de la complexité, a profondément influencé Robert Venturi et ses adeptes, tels Charles Moore et Michael Graves.

<sup>33</sup> Peter Gössel et Gabriele Leuthäuser, *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne, Taschen, 1991.

communication<sup>34</sup> »). Dans les écrits de Robert Venturi, la référence au contexte procède par le symbolisme des façades.

Cependant, cette approche qui marque véritablement les débuts des pratiques postmodernes en architecture recycle volontiers à la fois les symboles commerciaux et les réminiscences historiques, en adoptant une certaine dérision, « hors contexte ». Jouer ainsi avec le faux évacue la notion d'authenticité, de pertinence symbolique et d'unité entre les modes de langage architectural. Le caractère symbolique de la façade est séparé, du point de vue conceptuel, des éléments constructifs et fonctionnels du bâtiment. Dans ce cas, le bâtiment à concevoir sera une *decorated shed* (caisson profane derrière une façade), c'est-à-dire un contenant qui assure sa fonction sans autre forme de procès et est paré d'un dispositif sans rapport avec le langage propre du bâtiment et de ses techniques constructives<sup>35</sup>. Cette attitude est exploitée d'une manière explicite dans les projets de l'agence américaine SITE pour les magasins Best (fig. 2.1), où l'effet signalétique de la façade est complètement indépendant du volume et des techniques constructives du corps du bâtiment.

---

<sup>34</sup> Kenneth Frampton décrit l'évolution progressive de cette position chez Robert Venturi : « Quand fut publié, une décennie plus tard, [après *Complexity and Contradiction*] le *Learning from Las Vegas* (*L'Enseignement de Las Vegas*) de Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steve Izenour, la confrontation sensible et saine des réalités culturelles avec la vie quotidienne – le besoin en somme d'opposer l'ordre au désordre et réciproquement – glissa de l'«acceptation du monde des bars» à sa glorification, d'une louange discrète de Main Street comme 'presque acceptable' à une lecture de la rue constituée de panneaux publicitaires comme métamorphose de l'Utopie. Cette rhétorique, qui voudrait nous faire prendre les espaces de parking A & P pour les tapis verts de Versailles ou le Caesar's Palace de Las Vegas pour l'équivalent moderne de la Villa d'Hadrien, est pure idéologie. La manière ambivalente dont cette idéologie est exploitée pour amener le public à accepter la nature normative de l'environnement kitsch révèle une tendance esthétisante ; en effet, si leur distance critique permet aux auteurs le luxe de décrire un casino typique comme le paysage impitoyable de la séduction et de la contrainte, en insistant sur les miroirs 'argus' et sur l'intemporalité déconcertante de son intérieur illimité et sombre, ils sont assez prudents pour se dissocier de ses valeurs. » Kenneth Frampton, « Architecture contemporaine », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, CD-ROM.

<sup>35</sup> Dans *Architecture Today*, James Steele retrace les origines de ce concept dans les projets de Louis Kahn, l'un des premiers modernistes à se détacher du Mouvement moderne et à mettre en pratique l'« allusion historique ». « *Kahn's idea of habitable structure may also have had a bearing on Venturi's seminal notion of the 'decorated shed' in which an appropriately characterful facade could be imposed on a bare functionalist box, thereby creating an architecture to suit any situation.* » James Steele, *Architecture Today*, Londres, Phaidon, 1997, p. 172.





Figure 2.1 SITE Projects Inc. avec Maples-Jones Associates, Indeterminate façade Showroom, au Amede-Genoa Shopping Centre, et Peeling Project à Richmond, Virginie, Houston Texas, 1975. (Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XXe siècle*, Taschen, 1991.) Les ruines artificielles et le mur de brique – image de marque traditionnelle des supermarchés BEST – semblent se détacher du corps de béton. L'effet signalétique de la façade est complètement indépendant du volume et des techniques constructives du corps du bâtiment.

En rétrospective, ce symbolisme fut critiqué comme « *an objectionable revaluation of kitsch or as a mockery of low-brow taste, performed ironically for the pleasure of the cultured public*<sup>36</sup> ». Poussée à l'extrême par certains architectes, la référence au contexte pop devient une forme de dérision qui conduit à s'interroger sur la notion de contexte mise de l'avant par le cadre théorique de cette tendance (fig. 2.2).

Chez les postmodernistes qui ont volontiers suivi ce mouvement – la plupart en Amérique, mais quelques-uns en Europe –, seul Venturi témoigne d'un souci d'inscrire le projet dans un lieu particulier. Dans son projet pour l'Oxford Valley Mall (fig. 2.3), le « décor » de la façade s'inscrit, au rythme des déplacements rapides des automobilistes, parmi le déluge de signes des environs. Dans son projet de restauration des vestiges de la résidence de Benjamin Franklin à Philadelphie (fig. 2.4), l'architecte propose, en se basant sur les traces mémorielles consignées dans la correspondance de Franklin qui date de la période de construction de sa demeure, une alternative à la reconstruction en dur : la restitution des formes décrites du bâtiment et du jardin en réalisant, en membrures d'acier, la silhouette et le tracé depuis longtemps disparus de ce lieu. Le projet combine l'intégrité – en réfutant la tentation d'une restauration basée sur des informations incomplètes – et le pragmatisme – en reproduisant les parties de la maison suffisamment documentés –, tout en

<sup>36</sup> Sarfatti Larson, *Behind the Postmodern Facade*, 1993, p. 223.



évoquant le caractère du personnage commémoré par ce projet. Les fondations du bâtiment d'origine restent exposées et le musée situé dans les soubassements de cet aménagement évoque la vie de Franklin et amplifie le concept du projet.



Figure 2.2 Chiat/Day Main Street, Venice, Californie, Frank O. Gerhy, en collaboration avec Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, 1986-1991. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*, Cologne, Taschen, 2002.) Poussée à l'extrême chez certains architectes, la référence au contexte pop prend des formes de dérision qui conduisent à s'interroger sur la notion de contexte mis de l'avant par le cadre théorique de cette tendance. Ce projet s'est fait en collaboration avec Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, amis de l'architecte canadien Frank O. Gerhy. La contribution de ces artistes pop apparaît sous la forme d'énormes jumelles qui contient des bureaux. Les voitures accèdent au stationnement entre les deux cylindres.



Figure 2.3 BACO-Showroom du « Oxford Valley Mall » à Bristol Township, Pennsylvanie, Steven Isenour avec John Case et Robert Venturi, 1979. (Photographie VRSB. Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 1991.) Le « O » du panneau publicitaire est la seule mise en forme de la façade du bâtiment, stratégie de reprise des panneaux publicitaires alignés sur les sites voisins : il s'agit d'une sorte de reprise des formes et des matériaux se rapportant à un endroit particulier.



Figure 2.4 Franklin Court Complex, Independence National Historical Park à Philadelphie, Robert Venturi, 1976. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) Mandaté pour restaurer les vestiges de la résidence privée de Benjamin Franklin, Venturi les juge insuffisants pour justifier une reconstitution complète. Se basant sur les traces mémorielles consignées dans la correspondance de Franklin durant la période de la construction de sa résidence, l'architecte propose, comme solution de rechange à la reconstruction en dur, la restitution des formes décrites du bâtiment et du jardin en réalisant, en membrures d'acier, la silhouette et le tracé de ces lieux depuis longtemps disparus.

En Europe, où ce type de contexte pop art démunie de couches historiques est moins répandu, l'attitude postmoderne se tourne davantage vers la typologie de la forme urbaine inscrite dans l'histoire.

#### 2.4.2 Le néorationalisme : entre l'inventaire et le souvenir

Dans la foulée des philosophies du postmoderne (Deleuze, Soja), la typomorphologie urbaine voit le jour dès les années 1960 en Italie et en Espagne. À la quête de l'urbanité « perdue », conséquente aux interventions modernistes dans les villes, des architectes et des théoriciens<sup>37</sup> expriment les principes de l'édification de la ville en termes de typologie (types selon la destination du bâtiment ou de l'espace public) et de morphologie (configurations formelles du tissu urbain) et considèrent les bâtiments et les villes en général comme les « théâtres de la mémoire ». Ils aspirent à identifier les types fondamentaux de l'habitat urbain : la rue, l'arcade, la place, la cour, l'avenue, le boulevard, le quartier. Le « type » que l'on retrouvait dans les villes préindustrielles devait remplacer le « modèle » des modernes, ce dernier étant universel, sans attache au contexte. Ce type, en revanche, implique la conception d'architectures en relation avec leur contexte historique, géographique et économique<sup>38</sup>. L'objectif est de créer des villes pour piétons, dont le langage architectural est « décodable » (lisibilité) comme un texte intelligible. Dans ses diverses manifestations, l'approche typomorphologique apparaît pour ses nombreux critiques comme nostalgique et historiciste, dépourvue de la créativité nécessaire pour accompagner le changement.

Le néorationalisme apparaît en Italie avec les travaux de l'architecte Aldo Rossi et sa publication *L'architettura della città* (1966, *L'architecture de la ville*<sup>39</sup>) qui a donné naissance au mouvement dit *Tendenza* : une tentative pour sauver l'architecture des contraintes de la consommation et l'empêcher d'être complètement minée, en tant que discours, par les forces techniques et économiques envahissantes de la mégalopole. Tout en soulignant que les besoins quotidiens doivent être satisfaits, Aldo Rossi rejette l'ergonomique, c'est-à-dire le principe que la forme procéderait de la fonction, et affirme au

---

<sup>37</sup> Influencés par les écrits de Giulio Carlo Argan sur les théories de Quatremère de Quincy (1795-1825) ; par la théorie structuraliste en anthropologie de Claude Lévi-Strauss qui prétend à l'existence d'archétypes des structures de l'esprit universelles qui, traduites dans la pensée des néorationalistes, deviennent des types du bâti que l'on retrouvait dans les villes préindustrielles ; influencés aussi par le dé-constructivisme de Jacques Derrida, qui prônait la « lecture » de l'architecture urbaine comme on lirait un texte.

<sup>38</sup> François Rodier, « Le type plutôt que le modèle », *Crée*, 1981, p. 184.

<sup>39</sup> *La Costruzione logica dell'architettura* de Giorgio Grassi, publié en 1967 (Padoue, Marsilio), conjugue son influence à celle de l'ouvrage de Rossi.



contraire, selon Kenneth Frampton<sup>40</sup>, l'autonomie *relative* de l'ordre architectural. Inspiré par Maurice Halbwachs, Rossi préconise que la ville soit le lieu de la mémoire collective portée principalement par les monuments et par l'« esprit des lieux ». Son concept de la « ville analogique » renvoie à une architecture dont les éléments devront être soustraits, dans le sens le plus large, de l'architecture vernaculaire. Selon le concept de Rossi, le design urbain analogique<sup>41</sup> n'emprunte au passé que ses aspects formels et esthétiques, les formes urbaines (morphologie) et les formes des bâtiments (typologie), sans toutefois en conserver les significations qui, elles, changent avec le temps. Ces formes doivent ensuite être assujetties, par la technique du collage (comme chez Giambattista Piranesi, qui assemblait des dessins de monuments romains), sans référence à leur contexte d'origine. Suivant Nan Ellin<sup>42</sup>, Rossi rejette l'idée que le contexte doive déterminer les projets urbains, puisque les vocations attribuées à un lieu sont appelées à changer. Aldo Rossi ne tient compte que de ce qui est permanent, notamment le monument dans la ville, celui-ci étant l'expression de la mémoire collective. Ainsi, tout en soulignant l'importance de la continuité et de la tradition, son approche permet le changement, invite les transformations créatives, personnelles, d'un lieu particulier<sup>43</sup>. Cependant, pour Aldo Rossi, la signification des lieux tient non pas à sa fonction ni à sa forme, mais aux mémoires qui lui sont associées.

---

<sup>40</sup> Frampton, « Architecture contemporaine », 2000.

<sup>41</sup> Résumé tiré d'Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 25.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>43</sup> En effet, selon Nan Ellin (1999, *Postmodern Urbanism*, p. 26) qui rapporte Guido Franciscato (1994, « Type and the possibility of an architectural scholarship », p. 7), la notion de type est interprétée, chez Aldo Rossi, d'une manière très personnelle, puisant dans l'autobiographie, sa mémoire personnelle et les impressions fuyantes, faisant ainsi contraste avec l'attitude canonique de Quatremère de Quincy qui ne tient compte que des types historiquement éprouvés. Dans ses projets, qui pour la plupart s'arrêtent à l'univers du dessin, Rossi recycle assurément un certain nombre d'images obsédantes venues de l'enfance : toits, drapeaux figés et girouettes de tôle, cafetières en fer émaillé, cadrans ronds d'horloge, escaliers déserts, théâtres vides, cabines de plage, vastes cours des habitations ouvrières à coursives, phares et cheminées d'usine. À la mémoire collective, il emprunte des motifs sous forme d'archétypes (triangle, cube, cylindre et cône, fronton), formes abstraites et élémentaires dans ses premiers projets. Sans cesse plus historicistes ensuite, ces formes articulent rigoureusement briques et linteaux de métal, charpentes à poutres rivetées, corniches, toits en berceau, larges et courtes colonnes.

Par ailleurs, la notion du type n'est pas, chez Aldo Rossi, directement instrumentale. Il invoquait parmi ses sources le « rationalisme exalté » d'Étienne-Louis Boullée, l'idée de *types élémentaires* (Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994) présente chez Jean-Nicolas-Louis Durand (Werner Szambien [préface Bernard Huet], *Jean-Nicolas-*

Comment, par cette approche, la mémoire collective, consignée dans les monuments, arrive-t-elle à apparaître dans un lieu particulier à construire ?

Chez Rossi, le dessin d'architecture, au-delà d'une forme de représentation de l'édifice à réaliser, devient le lieu même de la réalité architecturale. Par le dessin sera consignée la mémoire collective des couches historiques de la ville, et c'est encore par le dessin que cette réalité – ou l'idée collective de la ville – pourra apparaître dans des projets construits, inspirés par cette mémoire consignée. Dans sa préface à la traduction américaine de *L'architettura della città*, Peter Eisenman exprime cette idée ainsi : « *Rossi's drawings of the city, giving form to their own history, become part of the city, not just a representation of it. They have an authenticity, a reality which is precisely that of illusion. This reality may than, in turn, be represented in actual buildings.*<sup>44</sup> »

Ces dessins de la ville sont des objets autonomes sans référence au temps ou à un lieu déterminé. La mémoire qu'ils consignent est ainsi détachée « des forces progressives et des forces régressives de l'historicisme » (le progrès et la nostalgie). C'est dans ce sens que ces dessins arrivent à recycler, par l'étude des archétypes<sup>45</sup>, la mémoire collective de la ville dans les projets à construire. L'idée de la « ville analogique » est une tentative de cerner ce qui bâtit l'imaginaire historique sans cesse reconstruit des architectures et des lieux<sup>46</sup>. Le contextualisme de Rossi, dit vernaculaire, est le plus éloquent dans les régions. Il peut être illustré par son projet de cimetière San Cataldo à Modène (fig. 2.5). Le classicisme austère, fondamental, qu'emploie Rossi dans ce projet, est à la fois une reprise du contexte rural et

---

*Louis Durand, 1760-1834 : de l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984), par exemple dans l'ensemble du Gallarate à Milan (1969-1973), qui est une barre de logements rectiligne à portiques et à coursives, d'une géométrie sèche, qui traduit la volonté d'exprimer avec une grande simplicité d'écriture l'essence de l'habitation collective.

<sup>44</sup> Peter Eisenman, « Preface », A. Rossi, *Architecture of the City*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982, p. 10.

<sup>45</sup> Paolo Portoghesi, architecte et critique italien, souligne l'importance de redécouvrir les types qui, selon lui, investissent l'architecture de sens. Les archétypes « sont des institutions élémentaires du langage et de la pratique architecturaux qui demeurent vivantes dans le vécu quotidien et dans la mémoire collective des hommes. Les archétypes diffèrent selon l'endroit où nous vivons et où nos expériences spatiales ont été formées ». (Paolo Portoghesi, *Postmodern: the Architecture of the Post-modern Society*, Rizzoli, 1983 [1982], p. 11, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 27.)

<sup>46</sup> Peter Eisenman écrit : « *This memory is set in motion through the inventive potential of the typological apparatus, the analogous design process* ». Eisenman, « Préface », 1982, p. 10.

une transposition de la typologie des monuments urbains. Le projet fait écho aux typologies locales, réalisant ainsi un recyclage des types propres à la région de la Lombardie. Les principaux thèmes de reprise contextuelle font aussi écho aux formes issues des fermes et des manufactures (des formes simples, austères avec ouvertures rythmées, grilles métalliques, passages aériens), à l'emploi du stuc rose caractéristique de la région. La mémoire de ce lieu monumental est aussi recyclée par la reprise de l'idée du mur d'enceinte contenant des *columbaria*, stratégie employée par le projet du cimetière adjacent réalisé par l'architecte Cesare Costa entre 1858 et 1876 en style néoclassique.

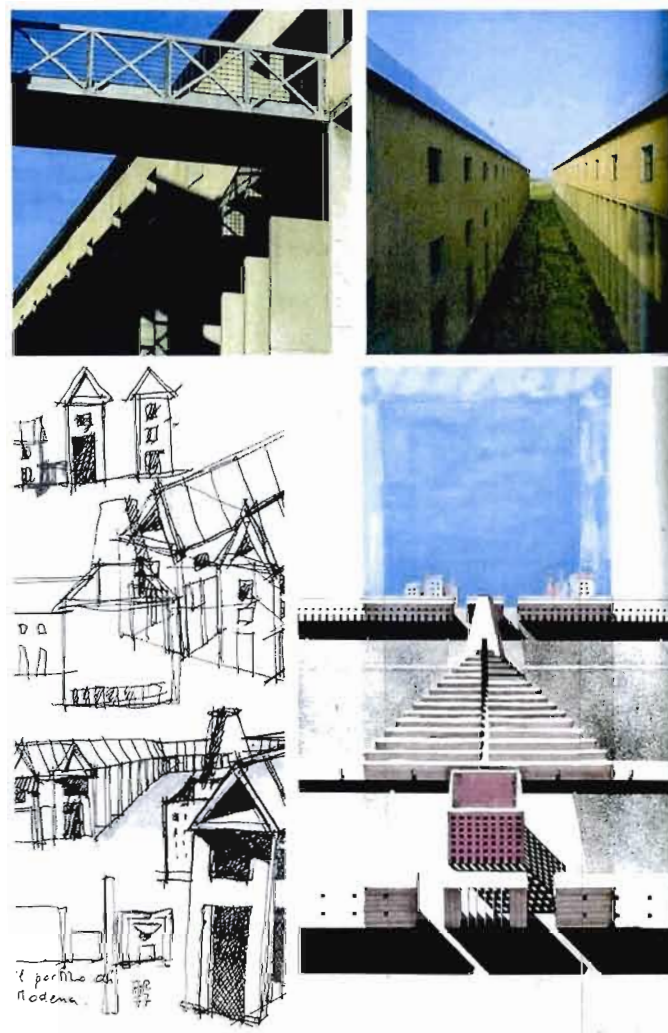


Figure 2.5 Cimetière de San Cataldo à Modène, Italie, Aldo Rossi avec Gianni Braghieri, 1971-1984. (Tiré de P. Arnell et T. Bickford, Aldo Rossi, *Buildings and*

*Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 88-97.) Le contextualisme vernaculaire et régional de Rossi est illustré par ce projet qui fait écho aux typologies locales, propres à la région de la Lombardie.

### 2.4.3 L'historicisme nostalgique et le retour au classicisme

Une orientation plus radicale de la typomorphologie urbaine est représentée par les frères Léon et Rob Krier, architectes luxembourgeois. Engagés et radicaux, ils déplorent la perte du sens de la communauté qui existait dans les petites villes où la production artisanale permettait « la plus noble manifestation des valeurs humaines<sup>47</sup> ». Le travail des frères Krier incarne de la manière la plus explicite les principes énoncés par Giorgio Grassi<sup>48</sup> et par le désormais classique *Tipologia e morfologia di Bologna* (1972) de Pier Luigi Cervellati et Roberto Scannavini. Selon Kenneth Frampton, « le recours à une typologie et à une technique plus aisément traduites par les méthodes artisanales est, bien entendu, une idiosyncrasie que les frères Krier ont en commun avec la *Tendenza* ; la faiblesse de cette position réside dans le fait qu'en Europe, l'industrie de la construction a été rationalisée à un point tel qu'il devient de plus en plus difficile d'obtenir une production artisanale de haute qualité<sup>49</sup> ». En migrant de l'Italie vers le nord de l'Europe dès les années 1970, le néorationalisme donne lieu à une pensée de planification urbaine représentée par le Mouvement pour la reconstruction des villes européennes, dont le premier manifeste bilingue anglais-français, *Architecture rationnelle : Témoignages en faveur de la reconstruction de la ville européenne* (1978), présenté sous forme d'articles rassemblés par Léon Krier, expose une théorie cohérente. Les architectes et urbanistes y proposaient<sup>50</sup> une solution alternative cohérente aux systèmes actuels basés sur le profit, la consommation, la destruction de la mémoire vécue et de la

---

<sup>47</sup> Nan Ellin (*Postmodern Urbanism*, 1999, p. 35) révèle que Léon Krier fut influencé en cela par les idées de Ferdinand Toennies dans *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) et par Heinrich Tessenow dans *Handwerk und Kleinstadt* (1919). Krier a également été influencé par la position de Camillo Sitte (*Der Städte bau nach seinen künst lerischen Grundsätzen*, 1889, traduit par G. Roseborough, *City Planning According to Artistic Principles*, 1965), pour qui la ville doit consister en un système global tissé de relations imbriquées (*Gesamtkunstwerk*, une sorte d'œuvre d'art intégrée) plutôt qu'en un système de fonctions ségréguées.

<sup>48</sup> Giorgio Grassi, *La Costruzione logica dell'architettura*, Padoue, Marsilio, 1967.

<sup>49</sup> Frampton, « Architecture contemporaine », 2000.

<sup>50</sup> Selon Jean Dethier, *h : la revue de l'habitat social*, n° 50, mars 1980, p. 69-84, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 29.



culture urbaine, à l'aliénation due à la division du travail et au gaspillage sous toutes ses formes. La reconstruction de la ville européenne fait ainsi partie de la résistance mondiale anti-industrielle, déclenchée par les manifestations de 1968 contre ce qui avait alors été perçu comme une crise économique et sociale.

La mémoire redevient une valeur véhiculée dans les projets : à la fois par l'entremise des souvenirs du passé propres au concepteur et par la création des environnements qui deviennent des « théâtres de la mémoire ». Pour cela, selon Léon Krier, le concepteur doit se retourner vers les meilleurs exemples préindustriels en imitant leurs proportions, leurs dimensions, leurs morphologies simples ainsi que leurs modes de production artisanaux. Pour le plan directeur de Poundbury, par exemple (fig. 2.6), Léon Krier a étudié les « patrons » des villages traditionnels du comté de Dorset en Angleterre : le regroupement typique du bâti autour des *commons*, la hiérarchie des dimensions des rues, la typologie des bâtiments, les matériaux employés. Reprenant ce modèle, il propose d'organiser l'expansion des banlieues autour de Dorchester en plusieurs développements de la taille d'un village, chacun inférieur à cent acres et intégrant les usages et les fonctions, plutôt qu'en planifiant des secteurs à vocation unique comme c'était coutumier à l'époque.

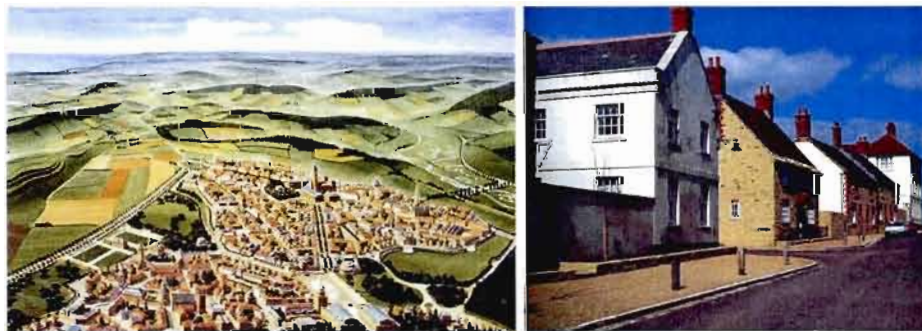


Figure 2.6 Proposition pour le Plan directeur de Poundbury à Dorset, Angleterre, Léon Krier, 1991. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.) Pour le plan directeur de Poundbury, Léon Krier a étudié les villages traditionnels du comté de Dorset : le regroupement typique du bâti autour des *commons*, la hiérarchie des dimensions des rues, la typologie des bâtiments, les matériaux employés.

L'autre aspect caractéristique de la théorie de Léon Krier est son retour au langage classique. Intemporel, ce dernier élève la construction vernaculaire au degré le plus élevé de l'art. L'art classique imite la nature en principes de beauté tout en limitant la quantité de

symboles et d'analogies et il propose une logique constructive et tectonique<sup>51</sup> (voir son projet pour la Villa Laurentium, fig. 2.7).

Intéressé à la typologie en termes d'éléments de l'architecture urbaine, Rob Krier, pour sa part, place l'accent sur la *rue*, sur le *bloc* et sur le *quartier* en tant qu'éléments urbains morphologiques primordiaux. Son postulat de l'espace public défini avec soin est l'élément central à sa méthode. Le projet urbain doit contribuer à exploiter la rue et les autres espaces publics en tant qu'espaces facilitant les interactions sociales de la communauté. Le traitement des vides (espaces extérieurs) et des pleins (espaces intérieurs) est abordé avec un soin équivalent, car il conclut, avec Léon, que la manière d'organiser l'espace public urbain a un impact important sur le design de l'espace de l'habitation. Il développe ainsi un vocabulaire d'archétypes qui sert cet objectif (fig. 2.8). À Berlin, il met au point un plan de restructuration d'immeubles devant être conçus par différents architectes. Le projet débute par l'étude de l'insertion de l'immeuble individuel en continuité avec le tissu urbain. Il procède par la reprise des types traditionnels et porte une attention particulière à l'espace urbain : la qualité de la rue, du square, de l'intersection (noter ici le respect de la typologie du coin de rue marqué par une architecture différente de celle à l'alignement sur rue) comme espace de vie au même titre que l'espace des logements et des cours.



Figure 2.7 Projet pour la Villa Laurentium, Léon Krier, 1982. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997, p. 146-147.)

<sup>51</sup> Léon Krier, « Classical Architecture and Vernacular Building », Andreas Papadakis (dir.), *New Classicism*, Londres, Academy Editions, 1990, p. 29, cité dans Steele, *Architecture Today*, 1997, p. 146.

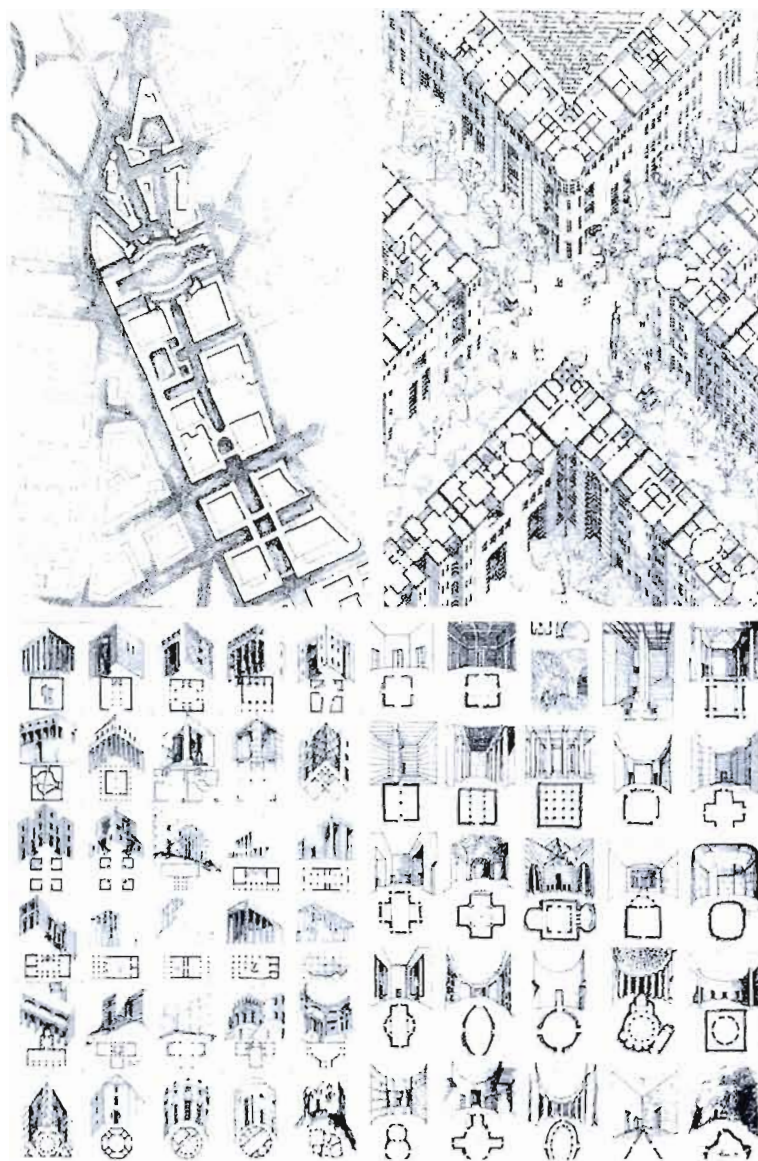


Figure 2.8 Projet New Block Partition entre Lindenstrasse et Jakobstrasse à Friedrichsstadt, Berlin, 1980. (Tiré de K. Frampton et D. Berke, *Rob Krier, Urban Projects 1968-1982*, New York, Rizzoli, 1982, p. 14-15 et 102-103.) Pour Rob Krier, le traitement des vides (espaces extérieurs) et des pleins (espaces intérieurs) est abordé avec un soin équivalent, car il conclut, avec Léon, que la manière d'organiser l'espace public urbain exerce un impact d'importance sur le design de l'espace de l'habitation. Il développe ainsi un vocabulaire d'archétypes desservant cet objectif. Ces images illustrent la typologie du bâtiment et la typologie de l'espace public.

Les travaux des frères Krier et de ceux qui se souscrivent à cette méthode constituent un manifeste de critique sociale, mais les solutions de projets nostalgiques d'un passé glorifié

nient les aspects contemporains des villes actuelles. Cette approche historiciste qui propose, pour des ensembles urbains à construire, la reprise des morphologies historiques sans égard particulier à l'histoire du lieu à occuper, ne tient pas compte des mémoires qui peuvent être liées au site même. Il s'agit en fait d'un contextualisme fictif, car on procède par émulation de l'idée que le concepteur se fait de la ville traditionnelle.

Dans un esprit similaire se développe, en Californie aux États-Unis, au début des années 1990, un mouvement appelé Nouvel Urbanisme. À la recherche du « *lost art of place-making* », la Charte du *New Urbanism*<sup>52</sup>, élaborée en 1993-1996 par le Congress for the New Urbanism, propose, pour le développement de quartiers, des critères qui s'appuient sur la mixité des fonctions, l'équilibre entre le résidentiel et les lieux de travail, la densification en un tissu compact, l'accessibilité aux piétons et, de manière générale, le respect des qualités propres au développement durable dans les villes et les banlieues.

Appliqués surtout à promouvoir le développement immobilier par des « projets de développement résidentiels », les exemples issus de ce mouvement sont généralement peu concluants. Alors que l'un de ses objectifs est de créer des communautés complètes et intégrées, le discours complexe de la qualité de vie en quartiers de ville se perd dans des projets qui demeurent des pastiches historicistes de façades sans véritable rapport avec la mémoire et la culture des lieux. C'est sans doute dû au fait que les projets qui se réclament du discours de ce mouvement sont, en réalité, des parties de quartiers nouveaux sis sur des terrains vagues déconnectés des tissus urbains ou suburbains existants.

#### 2.4.4 L'École française : architecture urbaine

Dès le début des années 1970, les Français<sup>53</sup> effectuent leur propre synthèse à partir de diverses influences<sup>54</sup>. Parmi celles-ci, Saverio Muratori propose, dès les années 1950 à

---

<sup>52</sup> Les idées ici mises de l'avant s'inspirent des traditions germanique et anglaise développées par Camillo Sitte en Autriche et simultanément en Angleterre par Sir Ebenezer Howard – qui proposa le concept de Garden City –, puis reprises dans les pratiques d'urbanistes tels que Sir Raymond Unwin en Angleterre et Daniel Hudson Burnham aux États-Unis.

<sup>53</sup> Les principaux protagonistes sont le « Groupe des 7 » qui comprend les architectes Christian de Portzamparc, Jean-Paul Dollé, Jean-Pierre Buffi, Antoine Grumbach, Roland Castro, Guy Naizot et Gilles Olive (Jean-Pierre Le Dantec, *Enfin l'architecture*, Paris, Autrement, 1984, p. 48-51). Ils sont



Venise, un enseignement de l'architecture par l'entremise des « caractères distributifs des édifices », une approche qui permet (selon Castex et Cohen<sup>55</sup>) de « parcourir l'emboîtement des échelles de l'édifice au tissu et à la ville ».

La nouveauté de la thèse de Saverio Muratori vient de l'abandon de la notion d'architecture comme fait singulier pour la remplacer par celle de type. Mais la notion du type subit avec lui une révolution dont rend compte sa critique du type comme outil de classement ou du type comme schéma, auquel il substitue une notion radicalement différente, celle de type comme concept historique<sup>56</sup>.

L'école muratorienne propose l'adhésion au type préexistant à l'acte de construire (type bâti, *tipo edificio*) ; la continuité urbaine assurée grâce au tissu banal (*tessuto di base* comme élément de base de la continuité urbaine) étant le fruit de l'*expérience induite* d'époque en époque dans le temps et au fur et à mesure de ses adaptations successives, ce qui produit de *nouvelles altérations*. L'édifice à construire provient de l'expérience antérieure et annonce celui qui suivra. « Le type est synthèse plusieurs fois : synthèse de la culture bâtie spécifique qui en assure la maturité, jusqu'au moment où, dans ce lieu, le type lui-même devient synthèse des caractères de l'organisme bâti, qui existait avant sa mise en construction<sup>57</sup>. »

---

appuyés par les écrits de Bernard Huet, Philippe Panerai, Jean Castex et François Laisney et par les échanges avec le groupe britannique Urban Morphology Group et, aux États-Unis, avec Ann Vernez-Moudon, George Baird, ainsi qu'avec le Montréalais Melvin Charney. Ce nouvel élan de débat d'idées centré sur la critique architecturale permet l'essor des concours d'architecture menés par l'État, à l'occasion desquels les projets soumis par le « jeu des architectes » (des membres du Groupe des 7, Édith Girard, Yves Lion, Olivier Girard, etc.) marquent un point tournant dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme en France.

<sup>54</sup> Dans la foulée du refus du paradigme moderniste, les Français empruntent (selon Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999), sous l'influence des écrits de Michel Foucault, au néorationalisme, au néoclassicisme, au courant britannique *Townscape* et aux travaux de Christopher Alexander et de Robert Venturi.

<sup>55</sup> Jean Castex, Jean-Louis Cohen et Jean-Charles Depaule, « Annexe III », *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, Paris, CNRS, 1995.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>57</sup> Saverio Muratori, « Il discorso del Roxy », 1963, p. 133-135, cité dans Castex *et al.*, « Annexe III », 1995. Dans ce discours Muratori défend ses positions vis-à-vis de celles de Bruno Zevi : ce dernier ayant accusé Muratori, de manière péjorative, d'« académiste et traditionaliste ».

L'objet de la méthode muratorienne (telle qu'elle est rapportée par Castex *et al.*, 1995) est d'étudier le devenir d'une partie de la ville. Un relevé est essentiel en guise de point de départ : Saverio Muratori affirme que « la situation actuelle est l'histoire en entier ». Ce que l'on voit est le produit d'une succession de concepts de la ville, d'agrégation : la ville est un organisme en devenir. Afin d'en comprendre la structure malgré ses transformations, il faut reconstruire de manière « logique et analogique ses phases successives, finies dans leur histoire [et] les figurer graphiquement en se laissant guider par le remontage des concepts où chaque moment se résume [...] L'objet urbain qui existe aujourd'hui est précédé par un autre, antérieur, dont il est reconnu comme un dérivé<sup>58</sup>. » Manifestement, cette méthode se préoccupe davantage de l'analyse de l'existant que de l'intervention sur l'existant (pourtant, une intervention actuelle devrait logiquement être, selon les propres termes de Muratori, l'une des manifestations du concept de la ville propre à une époque donnée). Les notions de projet et de monument sont absentes de cette approche. Cette position est aussi contraire à la notion de type chez Carlo Aymonino et Aldo Rossi, pour qui le système de production moderne modifie le savoir compris dans la notion de type. Selon Jean Castex et Jean-Louis Cohen<sup>59</sup>, parmi les protagonistes de l'École française qui considèrent l'approche de Carlo Aymonino et Aldo Rossi comme « une branche contestataire [de l'école muratorienne]<sup>60</sup> », le tissu banal perd de l'intérêt pour devenir spécialisé et accueillir une nouvelle diversité de fonctions.

Contrairement à l'idée de type chez Rossi, la notion de type devient, chez les adhérents de l'École française, une méthode prescriptive qui s'appuie sur des critères de design pour des projets à construire<sup>61</sup>. Ils proposent de redécouvrir l'échelle humaine et la typologie des villes anciennes. Ils mettent de l'avant la notion de « tissu urbain » traditionnel, dont les habitations sur cour en ville, une typologie qui fut abandonnée par les modernistes au profit

---

<sup>58</sup> Muratori, « Il discorso del Roxy », 1963, p. 133-135.

<sup>59</sup> Castex *et al.*, « Annexe III », 1995.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> La dimension prescriptive devient très explicite dans les publications de l'un des principaux théoriciens du mouvement, Philippe Panerai. Philippe Panerai, Jean-Charles Depaule et Marcelle Demorgon, *Analyse urbaine*, Marseille, Parenthèses, 1999.

des barres et des superstructures<sup>62</sup>. Se détournant de l'habitat collectif, ce mouvement redécouvre aussi la maison individuelle dans un « tissu traditionnel ». Il recycle la figure de l'îlot urbain. Le principal instrument du projet urbain devient l'*analyse urbaine*. Il s'agit de vastes opérations de relevés, de dessins « des pleins et des vides du tissu urbain » par la technique du « poché » et d'études des tracés viaires et autres « lectures urbaines » pour identifier la morphologie du tissu urbain<sup>63</sup> et les typologies architecturales afin de les recycler dans de nouveaux projets, voisins immédiats du site. Cette analyse est censée révéler la mémoire du bâti : « Le parcellaire conserve la mémoire des états antérieurs, la marque de l'utilisation ancienne du sol. Cela peut s'observer soit dans l'étendue du tissu, soit par certains contours seuls<sup>64</sup>. » Font partie de cette mémoire : le rapport bâtiment/rue, l'alignement des bâtiments, les transitions entre le privé et le public<sup>65</sup>.

Selon la méthode préconisée par Philippe Panerai, l'un des protagonistes de ce mouvement, ce type de relevé permet de produire des lectures « architecturales » à grande échelle et de repérer les irrégularités dimensionnelles et distributives qui caractérisent les unités (les parcelles bâties). Les irrégularités y apparaissent comme des réponses aux contraintes du relief, et non comme un simple jeu formel. La troisième dimension, à cette échelle, est mise en évidence par la coupe. La dimension verticale, telle qu'elle se manifeste dans le site et dans les bâtiments, permet de mieux comprendre la relation entre la ville et le

---

<sup>62</sup> Jean Castex, Jean-Charles Depaule et Philippe Panerai, *Formes urbaines : De l'îlot à la barre*, Paris, Dunod, 1977.

<sup>63</sup> L'étude de la typologie des bâtiments (dimension, gabarits, styles constructifs, usages, etc.) et de la morphologie urbaine (analyse des structures spatiales) est une approche liée à la notion de tissu urbain. Expression physique de la forme urbaine, le tissu est un ensemble de cellules construites et vides du cadre urbain qui constituent un tout homogène (Merlin et Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme*, 2000 [1988]). Cette approche est également liée à la perception par les habitants des caractéristiques physiques du cadre urbain.

<sup>64</sup> Panerai *et al.*, *Analyse urbaine*, 1999, p. 86. On y lit aussi : « Dans l'analyse urbaine, on sera attentif aux traces encore plus anciennes : le tissu apparent sera souvent établi sur 'la maille de découpage agricole' marquée par les cours d'eau et autres irrégularités du terrain qui se transforment en rues et en ruelles ; on est attentif aux rencontres des trames dont le parcellaire est orienté ou organisé différemment. »

<sup>65</sup> On observera particulièrement la présence et la configuration des espaces semi-privés et semi-publics comme les porches, les balcons, les escaliers, les passages, les cours qui assurent la médiation entre la rue et l'habitation, entre l'espace public et les monuments, à l'instar du plan coupé au rez-de-chaussée proposé par Giambattista Nolli pour Rome, plan « à la Nolli » qui révèle les structures monumentales de la ville : rapport entre l'espace public et les monuments.

site singulier où s'insère le projet à concevoir. L'analyse et la représentation de ces phénomènes supposent un travail de *dessin* qui permette de « décortiquer » le tissu. Ainsi, la ville – ce contexte que recycle un projet – perd son aspect monolithique et apparaît comme « un assemblage de fragments : parcelles de regroupements de parcelles obéissant à des logiques diverses<sup>66</sup> ». À l'échelle de la ville, on analyse les tracés et les hiérarchies<sup>67</sup> (particulièrement entre le centre et les différents quartiers), les réseaux et les polarités.

À la suite de cette « analyse urbaine », la stratégie privilégiée dans le projet est, à l'échelle architecturale, celle de la *continuité* et, à l'échelle de l'espace urbain, celle de la *cohérence* d'ensemble et de sa lisibilité<sup>68</sup>. Cependant, la qualité du tissu urbain tient, selon cette approche, à sa capacité d'accepter l'histoire, d'assurer simultanément la stabilité et le changement. D'un côté, on trouve la permanence des tracés, l'existence des monuments – on se rappellera que le monument est littéralement ce qui demeure, ce qui perdure –, la convention régissant l'espace public, la persistance des activités et des symboles ; de l'autre, la « malléabilité » des constructions, le changement des usages, la reconversion des bâtiments.

Au centre des préoccupations de cette méthode du projet, on assiste au retour des concepts que sont l'urbanité, la ville, l'histoire, dans le but de régénérer les qualités urbaines traditionnelles. L'intention est donc clairement de recycler une certaine mémoire de la ville, de recréer une continuité perturbée par des opérations modernistes sans rapport avec le

---

<sup>66</sup> Panerai *et al.*, *Analyse urbaine*, 1999, p. 93.

<sup>67</sup> L'unité de la ville est rendue possible par la hiérarchie des espaces publics et en particulier des voies. Certaines d'entre elles organisent le territoire à grande distance, non seulement parce qu'elles permettent de le parcourir, mais parce qu'elles en structurent les parties. Le tissu des différents quartiers s'oriente à partir d'elles, les équipements et les activités leur sont liés. Panerai *et al.*, *Analyse urbaine*, 1999, p. 156.

<sup>68</sup> Panerai *et al.*, 1999, *Analyse urbaine*, p. 155. La stabilité qui émane de la permanence des tracés et des monuments apparaît d'autant plus nécessaire que l'avenir semble incertain. Les mutations économiques ne se font pas sans violence, mais celle-ci est moins dure à supporter dans un cadre connu. L'espace forme un système de repères dont la permanence possède un caractère rassurant. L'identification de la ville, de ses parties et des itinéraires qui permettent de s'y déplacer dépasse la « lisibilité » selon la version de Kevin Lynch. Elle passe par une somme de détails banals qui facilitent la vie quotidienne : l'adresse, l'identification que l'on peut en donner, l'évidence du statut des espaces, les choix possibles. Ces petites choses participent d'une culture locale qui caractérise chaque ville et favorise le sentiment d'appartenance et la cohésion sociale. En ce sens, le plan de la ville est un des éléments de la citoyenneté.



contexte bâti. La méthode typomorphologique des Français consiste à sauvegarder et à recycler les grandes figures typiques du tissu urbain. Par exemple (voir fig. 2.9 - 2.12), on étudie et on recycle l'opposition entre l'extériorité des boulevards parisiens – espaces publics par excellence – et l'intériorité des cours semi-privées, ce qui offre une atmosphère contrastante. Christian de Portzamparc emploie, dans l'un de ses projets marquants, une stratégie similaire transposée à l'échelle d'un bâtiment. Véritable cité raccordée au tissu environnant, le complexe de la Cité de la musique (fig. 2.13a, 2.13b, 2.13c) recrée, autour d'une place servant de parvis à un massif hangar restauré, les passages et les courettes, tant entre les parties du bâtiment du projet qu'à l'intérieur. Reprenant le système des blocs urbains scindés par de nombreux passages, les parties programmatiques du bloc frontal sont entourées de passages intérieurs dont l'espace s'élève sur plusieurs étages. Cette approche typomorphologique ne tient compte du contexte qu'en termes de tracés au sol. L'expression plastique du bâtiment se préoccupe peu du contexte. À l'inverse, dans un projet réalisé à New York (fig. 2.14), l'architecte français respecte en tout point les tracés régulateurs à partir des façades voisines (alignement, hauteur du rez-de-chaussée, géométrie de la fenestration et hauteur de la partie médiane du corps de l'édifice surmontée du corps supérieur se terminant par le couronnement), tout en exprimant son époque par la tectonique des murs-rideaux. De plus, par une interprétation habile de la réglementation du zonage new-yorkais, Christian de Portzamparc met à profit les retraits pour augmenter la hauteur de la tour et créer sa *magic room* de trois étages de haut, au sommet de l'édifice.

Si, selon Nan Ellin, ce courant a su retenir les mérites de la modernité, c'est notamment sur le plan de l'interprétation créative : par émulation – et non pas uniquement par mimétisme des environs (convenance) – ces projets mettent de l'avant la recherche plastique des modernes.

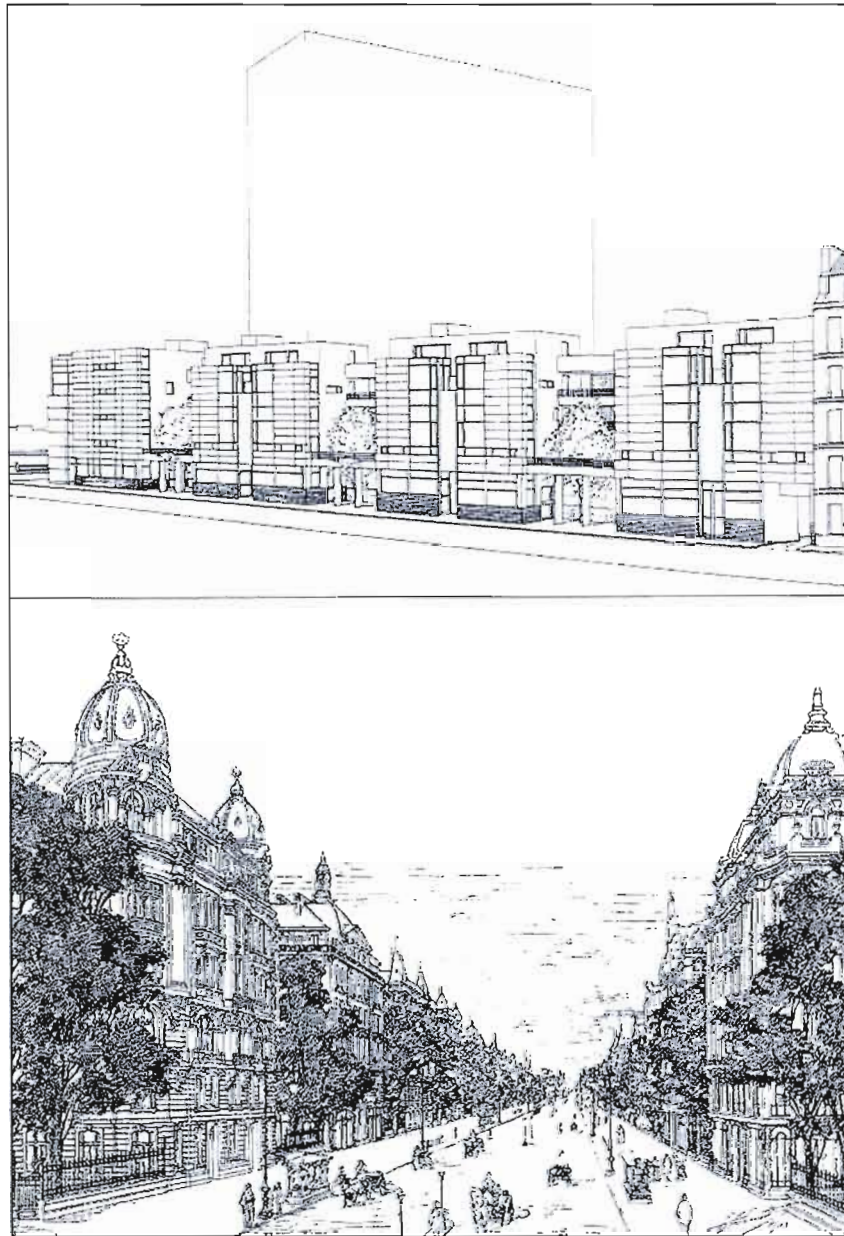


Figure 2.9 Projet d'un boulevard à redents, Yves Lion, 1985. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)



Figure 2.10 Habitat social Paris 13<sup>e</sup>, Fabrice Duspain et François Leclercq, 1987. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)



Figure 2.11 Cour typique, rue du Faubourg-du-Temple, Paris 13<sup>e</sup> et le projet d'Olivier Girard et Laurent Israël, cour de l'immeuble à logements rue Du Chef De La Ville, 1993, Paris 13<sup>e</sup>. (Tiré de P. Gangnet (dir.), *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)



Figure 2.12 Schéma d'une cour typique parisienne Henri Ciriani. (Tiré de P. Gangnet, *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.)

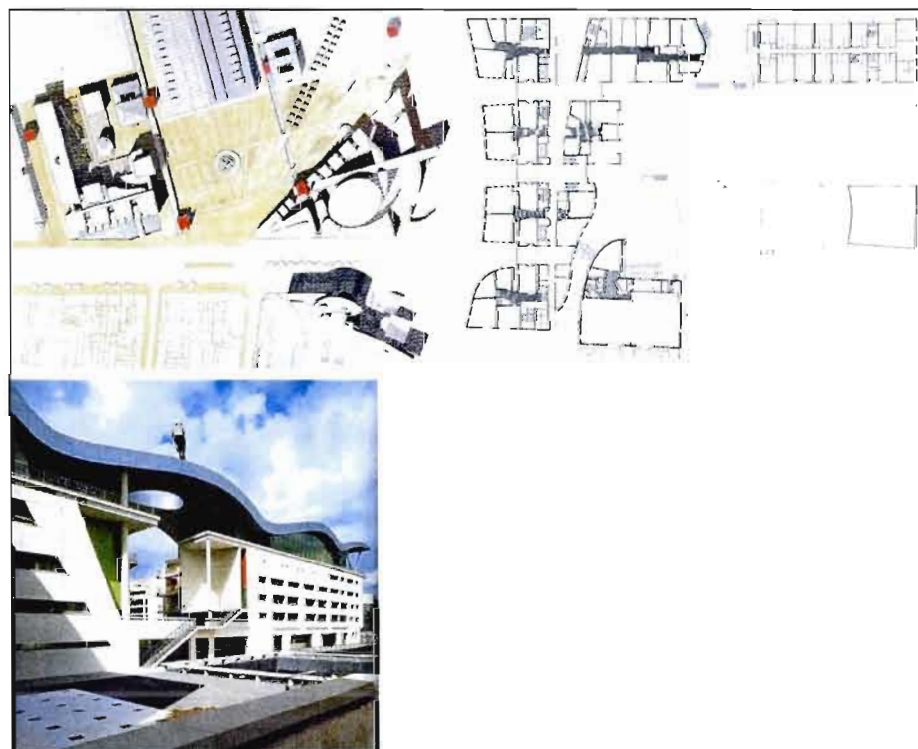


Figure 2.13 Cité de la musique, Paris, Christian de Portzamparc, 1984-1990. (Tiré de P. Jodidio, *Contemporary European Architects*, Taschen, 1991.)





Figure 2.14 Tour LVMH, New York, Christian de Portzamparc, 1995-1999. (Tiré de P. Jodidio, *Architecture Now*, Taschen, 2002.)

#### 2.4.5 La ville comme collage : un contextualisme postmoderne

Contrastant avec les méthodes de contextualisme typomorphologique – qui prônent surtout le mimétisme, l'historicisme, même parfois dogmatique, et la continuité du tissu urbain par ressemblance du proche en proche (la convenance et l'émulation) –, l'époque postmoderne voit apparaître des méthodes basées sur l'idée de la cohérence du tissu bâti par

une sorte de tissage ou de patchwork de parties qui ont leurs caractéristiques propres et qui, au gré d'une ressemblance reprise çà et là (par l'émulation/citation, l'analogie ou la sympathie), arrivent à donner l'impression d'une cohérence d'ensemble, d'une *texture* (fig. 2.15). Désignée comme « contexturalisme » ou « contextualisme », cette attitude doit son origine, en aménagement urbain et en architecture, à Colin Rowe, qui l'a énoncée durant ses quinze dernières années d'enseignement à Cornell University et par la publication de *Collage City* (MIT Press, 1979, en collaboration avec Fred Koetter). Abondamment traitée dans les ouvrages en urbanisme comme étant le paradigme marquant la fin du dernier siècle, cette approche établit une filiation avec la critique littéraire<sup>69</sup> et la sémiotique structuraliste de Jacques Derrida<sup>70</sup> et de sa relecture de Martin Heidegger. Ce « déconstructivisme » considère le collage/montage comme la forme de base du discours postmoderne<sup>71</sup>. Dans cette théorie, selon Nan Ellin<sup>72</sup>, tout *texte* (et, par extension, les parcours de vie des individus, les cultures entières, les édifices, les villes et leurs architectures) est considéré comme une série de textes en interaction, textes issus des expériences passées (intertextualité et transtextualité<sup>73</sup>). Ainsi, l'architecture de la ville serait une sorte de schéma narratif qui réfère à des histoires et à des mémoires multiples. Cela pose le problème du double décodage : il s'agit de savoir qui doit décoder le texte de ce récit contenu dans le cadre bâti (ou dans les projets) : le concepteur lui-même au nom d'une sorte de pertinence, cohérence interne au projet, ou les interprètes<sup>74</sup>, ceux qui vivent la ville ?

---

<sup>69</sup> Fondant la sémiotique littéraire moderne, Julia Kristeva émet l'idée que tout texte est construit comme une mosaïque de citations, tout texte est une absorption et une transformation d'un autre texte (Julia Kristeva, *Semeiotike*, 1969, p. 845, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 282).

<sup>70</sup> Jacques Derrida dit essentiellement que, contrairement à la thèse moderniste où le signifiant et le signifié sont étroitement liés, le point de vue « déconstructiviste » présume que le signifiant devient toujours le signifié pour d'autres signifiants et vice versa (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 281).

<sup>71</sup> Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 281.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> En critique littéraire, le concept de transtextualité stipule que la lecture est toujours affectée par d'autres textes et d'autres expériences humaines : « la lecture est toujours une relecture, lire c'est toujours relire » (Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999).

<sup>74</sup> Ici apparaît le concept de « lecteurs » de la ville : « as our environments grow increasingly hyperreal, one critic maintained, people generally must now exchange their role as users and become readers » (Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 284).



Figure 2.15 *Another World, Another Time*, installation au Musée d'art moderne de Kamakura, Japon, Raffael Rheinsberg, 1992. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*, Taschen, 2002.) Cette installation est une représentation de l'idée de la ville-texture. Raffael Rheinsberg se sert de composants électroniques pour reproduire des vues photographiques de Tokyo obtenues du 59<sup>e</sup> étage du Sunshine Building, l'un des gratte-ciel de la capitale. Ici, l'art éclaire la désorganisation apparente de l'environnement urbain japonais, en le rapprochant de l'une des formes technologiques les plus structurées de la civilisation actuelle, les circuits intégrés.

Puisqu'il est proposé que ces textes (bâtiments et projets) contiennent la mémoire de la ville, les projets (dès le moment du processus de conception) en suggèrent une sorte de lecture archéologique. Celle-ci sera-t-elle collective (en donnant l'expression à la mémoire collective) ou fictive (mémoire exclusive) ? Le projet comme expression de la mémoire collective est revendiqué par les méthodes du postmodernisme que nous avons déjà présentées et par des méthodes de reconnaissance de la forme urbaine<sup>75</sup>. Pour l'architecte français Antoine Grumbach<sup>76</sup>, qui voit la ville comme un « collage collectif », le rôle de l'architecte est de rehausser ce collage plutôt que de s'en écarter ; il postule que la tâche de l'historien de l'art est celle de dévoiler l'évolution de l'architecture en tenant compte de la notion de la ville en tant qu'objet impur, ou que l'architecture est considérée comme une partie de cette entreprise qu'est la ville comme collage.

<sup>75</sup> La ville donne lieu à des images urbaines multiples : « *A city should present itself as a readable story, in an engaging and, if necessary, provocative way, for people are indifferent to the obvious, overwhelmed by complexity.* » (Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 116.) Poursuivant ce but, les travaux sur la reconnaissance des formes et de la structure urbaines de Kevin Lynch (*L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1960) proposent une méthodologie utile à l'analyse urbaine dans le sens des typomorphologistes.

<sup>76</sup> Antoine Grumbach, 1978, p. 15, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999, p. 283.

Devant l'impasse que semblent avoir empruntée les méthodes qui prétendent offrir une lecture intelligible par tous (en effet, un tel déterminisme convient peu à l'esprit polysémique actuel), des concepteurs préconisent, pour la ville, des « archéologies fictives », qui comptent aussi parmi les manières de recycler la mémoire dans le projet. C'est notamment le cas des « collages éclectiques » que propose Peter Eisenman dans ses projets. Le Columbus Convention Center en Ohio en est l'un des exemples les plus marquants et précurseurs (fig. 2.16). Ce projet devient pour Peter Eisenman une occasion de concevoir des idées/formes en vue de transmettre sa perception des changements perceptibles dans la nature de l'urbanité : « *What is called for now is a new monumentality, a civic architecture of the between, which celebrates the many small transactions necessary to the dynamics of a vital city*<sup>77</sup>. », L'auteur transpose en effet dans ce projet cette qualité d'un espace vague de transition entre le quartier attenant et les corridors de transport : « *This texture, along with the railroad tracks to the east, and the wish to convey the preoccupation with the information age, led to the building's division into curved, bar-like strands that are meant to recall train sheds and fibre-optic cables*<sup>78</sup>. »



Figure 2.16 Columbus Convention Center, Ohio, Peter Eisenman, 1992. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.)

<sup>77</sup> Steele, *Architecture Today*, 1997, p. 206.

<sup>78</sup> *Ibid.*



#### 2.4.6 Le projet comme contexte : un contextualisme autoréférentiel

Peter Eisenman est parmi les « New York Five<sup>79</sup> » proches des néorationalistes de la *Tendenza* européenne qui n'en partagent pas les préoccupations de typologie et qui, pour des raisons historiques compréhensibles, n'attachent pas la même importance au monument et à la continuité spatiale de la ville<sup>80</sup>. Peter Eisenman propose une « *architecture as writing, architecture as fiction* », par opposition à l'architecture comme simulation de l'histoire, de la raison ou de la réalité<sup>81</sup>. Pour lui, l'architecture est plutôt une représentation d'elle-même, de ses propres valeurs et son expérience propre d'architecture autoréférentielle (au projet, à sa fiction). Mario Gandelsonas<sup>82</sup> dit de la méthode d'Eisenman qu'elle évacue toute préoccupation avec tout niveau de communication connue : son travail évacue la notion de contexte (culturel ou physique) pour se consacrer exclusivement à la dimension « syntaxique » de l'architecture, c'est-à-dire à l'attitude qui s'intéresse à la relation des signes entre eux (ici la représentation des éléments d'architecture), faisant abstraction de toute relation des signes aux objets et à leur sens tel qu'il pourra être interprété<sup>83</sup>. En définitive, son

---

<sup>79</sup> À propos des « New York Five » – les architectes Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Michael Graves, John Hejduk et Richard Meier –, Fenneth Frampton écrit : « [ce groupe] entreprit vers 1966 la création d'œuvres néorationalistes visant à réinterpréter la syntaxe rationaliste de certains maîtres modernes d'avant-guerre, Giuseppe Terragni (Eisenman), Le Corbusier (Gwathmey, Graves et Meier) et, dans une moindre mesure, du mouvement hollandais De Stijl (Hejduk). Pour ce groupe, le néorationalisme impliquait le rejet du pittoresque pragmatique du Mouvement moderne, représenté par l'œuvre de Marcel Breuer en Amérique, au bénéfice d'un approfondissement des systèmes formels rigoureux hérités du modernisme, principalement le purisme et le néoplasticisme. À l'exception des logements construits par Richard Meier dans le Bronx (New York, 1968-1971), ce groupe américain s'est volontairement abstenu de toute réflexion sur les relations de l'architecture et de la ville. La chose est surprenante si l'on remarque que la plupart de ces architectes ont été influencés par Colin Rowe ». Frampton, « Architecture contemporaine », 2000.

<sup>80</sup> Frampton, « Architecture contemporaine », 2000.

<sup>81</sup> Peter Eisenman, 1984, *The End of the Classical*, cité dans Ellin, *Postmodern Urbanism*, 1999.

<sup>82</sup> Mario Gandelsonas et David Morton, « On Reading Architecture », Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks, *Signs, Symbols and Architecture*, New York, Wiley & Sons, 1980 [publication originale Mario Gandelsonas, *Progressive Architecture*, mars 1972].

<sup>83</sup> Mario Gandelsonas (« On Reading Architecture », 1972) se réfère aux travaux de Charles Morris (1970) qui proposent trois dimensions de tout système de communication : sémantique, syntaxique et pragmatique. La dimension sémantique est celle qui s'intéresse à la relation d'un signe (quelque chose qui réfère à autre chose) avec les objets qu'il dénote ; la dimension syntaxique étudie les relations des signes entre eux (c'est-à-dire la structure du système) ; la relation pragmatique désigne la fonction du système de communication.

architecture est un système de « règles de transformation » liant les éléments spécifiques de l'architecture (la colonne, le mur) à ce qu'on nomme en sémantique, d'après Noam Chomsky<sup>84</sup>, les « structures profondes ».

Peter Eisenman écarte la dimension de l'usage en architecture<sup>85</sup> et dépouille son travail de toute interprétation symbolique commune ; il met ainsi à nu ce niveau profond de relations entre les choses que Michel Foucault appelle la similitude par sympathie. Or, tout projet porte en soi ce type de résonances : tout acte de conception aussi abstrait et hermétique qu'il soit se rapporte à l'expérience sensible humaine, à la mémoire cognitive et sensorielle de celle-ci. La méthode d'Eisenman en est cependant une variante extrême qui permet de mettre à nu le recyclage par le procédé de sympathie. C'est aussi un recyclage qui – par reprise de proche en proche (convenance) – agit dans un contexte auto-référentiel et artificiellement clos et récupère une sorte de mémoire du projet lui-même, au fur et à mesure des moments successifs de sa genèse.

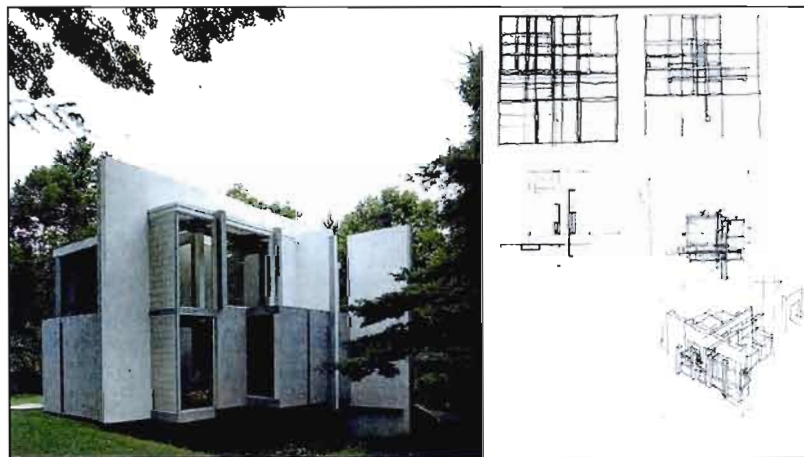


Figure 2.17 Maison VI à Cornwall, Connecticut, Peter Eisenman, 1976. (Tiré de P. Gössel et G. Leuthäuser, *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 1991.)

<sup>84</sup> Pour l'application de la sémiologie de Noam Chomsky à l'architecture, voir Geoffrey Broadbent, « The Deep Structures of Architecture », Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks, *Signs, Symbols and Architecture*, New York, Wiley & Sons, 1980, p. 119-163.

<sup>85</sup> Peter Eisenman dit que la fonction, dans un projet de maison, par exemple, est connue et peut être satisfaite par d'innombrables solutions physiques ; cela permet de détourner son attention du problème en ce qui concerne la recherche d'une solution particulière (noté dans Gandelsonas, « On Reading Architecture », 1980).

Par exemple, dans le projet de Peter Eisenman pour la *Maison VI* (1976) à Cornwall (fig. 2.17a et 2.17b), Connecticut (la seule à être construite dans cette série exploratoire *X Houses*), la genèse du plan procède par une série de transformations géométriques et d'omissions qui détruisent progressivement le tracé régulier du départ. L'élément architectural qui doit matérialiser les manipulations abstraites du projet est le mur : le plan carré est réparti en quatre quadrants par les plans perpendiculaires de murs qui deviennent des plans de référence à d'autres manipulations subséquentes.

Dans ces jeux et manipulations auto-référentielles, le projet se réfère à sa propre genèse qui prend le dessin ou la maquette pour contexte, par une sorte de « convenance » aux itérations antérieures du dessin. Les recherches de Peter Eisenman, pour l'essentiel (donc la conséquence d'esquisses et de transformations analytiques), « reconnaissent de manière radicale une architecture autonome complètement libérée de critères d'habitabilité<sup>86</sup> ». Ce refus du caractère positiviste de la forme et de la fonction correspond à ce qu'il appelle la « manipulation anastrophe » (la transposition consciente des concepts en langage architectural). L'objet architectural, s'il est réalisé, ne devient que le support des paradoxes sur lesquels le projet réagit par entrecroisements, transmutations et omissions. L'idée de projet est au premier plan, la maison vraiment construite n'est qu'une forme plus complexe de la représentation de cette idée.

#### **2.4.7 Le structuralisme anthropologique et l'architecture ouverte**

Fondamentalement en opposition avec l'approche hermétique décrite précédemment, d'autres avenues proposent de considérer la ville et ses projets comme des supports de la vie sociale. Cet objectif de considérer l'établissement humain comme un enracinement spatio-temporel inclut, dans la démarche du projet, des études anthropologiques ou alors privilégie la participation des usagers dans la conception de leur environnement bâti ou, encore, oriente vers la création d'espaces polyvalents que l'utilisateur peut s'approprier. Dans tous ces cas, il s'agit d'inscrire dans le projet des mémoires issues du vécu des habitants et non plus celles du concepteur.

---

<sup>86</sup> Gössel, *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, 1991, p. 281.

Le structuralisme<sup>87</sup> hollandais regroupe un petit nombre d'architectes autour de la figure charismatique<sup>88</sup> d'Aldo Van Eyck. À la suite de ses études anthropologiques des relations entre les configurations sociales et celles de l'espace habité, il applique pour la première fois sa conception écomorphologique<sup>89</sup> à l'orphelinat municipal d'Amsterdam<sup>90</sup> (fig. 2.18), où les unités de classes sont groupées en formation discontinue autour d'une série d'espaces carrés à coupole qui distinguaient chacun des cinq *homes*. Son orphelinat, l'un des premiers exemples de structuralisme architectural, est ainsi structuré en « lieux » dans un sens presque heideggérien<sup>91</sup> ; avec des éléments – seuils, pistes en contrebas, estrades, etc. – destinés à évoquer le jeu, à la fois rituel et spontané, d'une pièce.

---

<sup>87</sup> Le terme suggère, en architecture, une relation historique et doctrinale avec les recherches de l'ethnologie structuraliste de Claude Lévy-Strauss. Ce dernier postulait, dès les années 1960, l'existence de structures fondamentales et a-historiques à la base de tout processus culturel, et il cherchait à en établir des modèles relationnels. Adapté de Vittorio Magnago Lampugnani (dir.), *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

<sup>88</sup> Kenneth Frampton dit de lui : « Van Eyck entreprit sa critique de l'avant-garde antérieure à la guerre, et particulièrement de la branche fonctionnaliste des C.I.A.M. (Congrès internationaux d'architecture moderne), peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sa position excentrique et son influence durable en font une personnalité comparable à Buckminster Fuller, puisqu'il est le seul survivant du groupe anti-C.I.A.M. Team Ten, né à Dubrovnik en 1956, et dont le rôle semble encore important aujourd'hui. L'antipositivisme de Aldo Van Eyck, ses attaques directes contre la « ville fonctionnaliste » héritée du C.I.A.M., tandis qu'Aldo Van Eyck prenait part aux polémiques de Team Ten et conservait des relations cordiales avec ses membres, l'acuité et la pertinence de sa critique antifonctionnaliste venaient de son intérêt pour l'anthropologie et d'un voyage qu'il fit en 1950 au centre du Sahara. Cette expérience semble avoir été décisive pour sa carrière en architecture. En 1959, il alla de nouveau en Afrique, mais cette fois plus au sud, jusqu'à Tombouctou, où il étudia la civilisation des Dogons. Il fit de leurs communautés villageoises le modèle de l'habitat humain : des éléments cellulaires plus ou moins identiques combinés de façon infiniment variée afin de parvenir à une qualité qu'Aldo Van Eyck nomme « clarté labyrinthique ». Frampton « Architecture contemporaine », 2000.

<sup>89</sup> « Aldo Van Eyck. En quête d'une clarté labyrinthienne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, 177, janvier-février 1975, 14-30.

<sup>90</sup> L'intention d'Aldo Van Eyck était que ce modèle de l'« édifice comme bazar », cette ville en miniature, soit un manifeste contre le rationalisme positiviste de la culture occidentale. Il imaginait un ordre supérieur, intemporel, qui s'exprimerait également dans l'énergie de la vie primitive, dans les rythmes de la nature ou dans les structures géométriques et symboliques des réalisations humaines.

<sup>91</sup> Pour Aldo Van Eyck, le « lieu » et l'« occasion » étaient le résultat de coïncidences naturelles et culturelles et, dans ce contexte, il entendait par culture un état d'« existence » profond, antérieur aux apports de la civilisation.

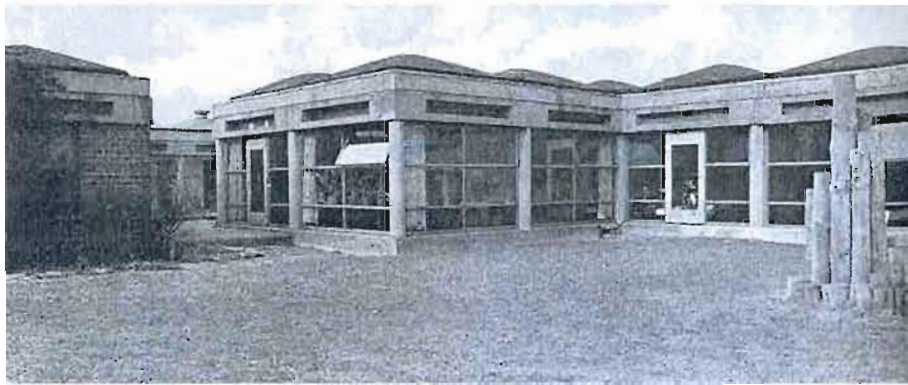


Figure 2.18 Orphelinat municipal, Amsterdam, Aldo Van Eyck, 1957-1960. (Tiré de V.M. Lampugnani, *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, Thames and Hudson, 1986.)

Dès le début des années 1960, l'architecte belge Lucien Kroll propose des projets en collaboration avec les usagers<sup>92</sup>. L'architecte hollandais Herman Hertzberger, élève d'Aldo Van Eyck, aspire à créer des espaces polyvalents et propose d'étudier des prototypes qui permettraient l'interprétation par chaque individu de *patterns* collectifs. Il conçoit dans cet esprit, entre 1970 et 1972, le projet du siège des Assurances Beheer à Apeldoorn, (fig. 2.19) qu'il ne réalise que partiellement pour permettre aux usagers de s'approprier les lieux en contribuant aux dernières phases. Selon Herman Herzberger, la tâche de l'architecte ne consiste pas à offrir des solutions toutes faites, mais bien à fournir des cadres spatiaux qui seront ensuite occupés, « remplis » par les usagers eux-mêmes. Ce système est prévu pour permettre l'expression de chaque individu.

Ce type d'approche ne constitue pas un recyclage des mémoires liées au contexte bâti en tant que site immédiat, dans le sens contextuel. Il constitue néanmoins une méthode de réinscription identitaire des schémas culturels dans les projets, soit en recyclant la mémoire collective des structures et des formes de l'espace liées à l'expression des modes de vie collectifs, soit dans une architecture « ouverte » et « participative », en superposant les mémoires des occupants des lieux. Le mécanisme de recyclage procède principalement par

<sup>92</sup> Faculté de médecine de l'Université Woluwé-Saint Lambert à Bruxelles (1969), revitalisation d'un complexe d'habitation à Alençon en France (1963-1969).



émulation (pour la dimension structurelle de la méthode) et par sympathie (pour la dimension phénoménologique de la méthode).

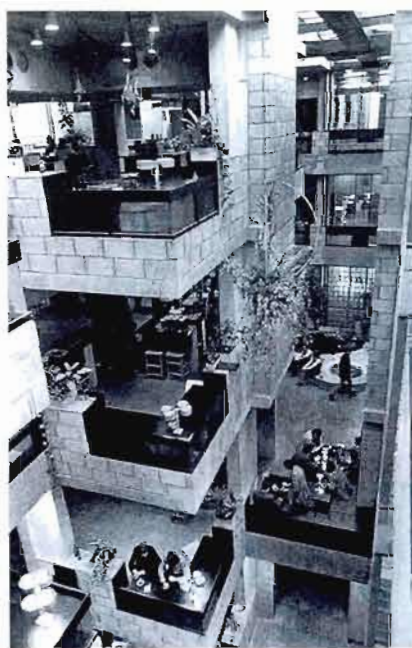


Figure 2.19 Central Beheer Insurance Co., Appledorn, Hollande, Herman Herzberger, 1970-1972. (Tiré de V.M. Lampugnani, *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, Thames and Hudson, 1986.)

#### 2.4.8 Le régionalisme critique : un contextualisme moderne

Selon François Chaslin, le régionalisme<sup>93</sup> en architecture fut amorcé dès les années 1950 à l'École supérieure des beaux-arts de Porto, au Portugal, alors fréquentée par Alvaro Siza Vieira, devenu l'une des figures marquantes de l'architecture contemporaine. La

<sup>93</sup> De manière générale, le régionalisme cherche à restaurer la prise en considération de facteurs humains (de nature non scientifique) et *difficilement quantifiables* dans un contexte de « recherche d'une identité sociologique au niveau d'une circonscription matériellement perceptible (territoire) et lorsque existent une prise de conscience d'une communauté d'intérêts et l'aspiration à la gestion de ces intérêts. Ayant ses origines au XIX<sup>e</sup> siècle avec les mouvements nationalistes, le régionalisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle réapparaît à la faveur de la conscience d'une certaine interdépendance planétaire et, en même temps, de l'évolution vers une civilisation de masse peu propice au respect des individualismes (particulièrement du fait de l'extension des contraintes uniformes de l'urbanisation). » Adapté de Jacques de Lanversin, *L'aménagement du territoire et la régionalisation*, Paris, Librairies Techniques, (1970) [1965].

profonde rénovation de cet établissement a amorcé cette tendance au régionalisme en réaction à l'académisme d'inspiration nationale imposé au Portugal jusque-là. Il s'agissait de trouver le chemin d'un certain modernisme en puisant aux sources locales, aux techniques artisanales, et en revenant à la tradition des maisons populaires blanches et dépouillées. Dès les années 1930, cependant, Lewis Mumford<sup>94</sup> présente le mouvement régionaliste comme une nécessité pour l'économie moderne. Pour lui, le régionalisme est le corrélatif au polynucléisme urbain qu'il préconise pour mettre de l'avant un aménagement urbain qui adapterait au présent cette unité de vie sociale qu'est la cité préindustrielle et qui, traditionnellement, est le lieu de la culture. Il avance que toute recherche de formules nouvelles doit constamment faire appel aux leçons de l'histoire, tirer profit des idiosyncrasies locales et tenir compte de l'intégration de la nature dans l'aménagement. Pour sa part, Siegfried Giedion, l'un des principaux théoriciens du Mouvement moderne, préconise, dans son article *The New Regionalism*<sup>95</sup> (1954), l'intérêt de reconnaître au sein de la production de l'architecture moderne la dimension identitaire se rapportant aux idiosyncrasies locales pour faire place aux « effets de la diversité<sup>96</sup> ».

Dès son apparition plus générale dans la culture architecturale vers 1980, le régionalisme est parfois confondu avec une simple imitation populiste et kitsch de l'architecture vernaculaire locale<sup>97</sup>. Reprenant William Curtis<sup>98</sup>, le régionalisme critique<sup>99</sup> est, en conception du projet, une attitude qui permet de chercher une réponse intelligente et créative au climat, au lieu, à la mémoire et au paysage, tout en tenant compte des

---

<sup>94</sup> Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace and Co., 1938.

<sup>95</sup> Sigfried Giedion, « The New Regionalism », *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958[1954], p. 138-151.

<sup>96</sup> Cette expression est une traduction par Daniel Le Couédic des propos de Henry Russell Hitchcock dans « The 'International style' twenty years after », *Architectural record*, vol. CX, 1952, p. 89-97. Daniel Le Couédic, « Une architecture sous influences », revue de l'École des hautes études en sciences sociales, à paraître au moment de la rédaction de la présente thèse, p. 9.

<sup>97</sup> William J.R. Curtis fait remarquer que certains discours régionalistes tentaient un retour au romantisme national tout en s'abstenant des allusions nationalistes (*bitter taste of nationalism removed*). William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Londres, Phaidon, 1996, p. 637.

<sup>98</sup> Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 1996, p. 637.

<sup>99</sup> La tendance, dans sa version créatrice portant en elle l'héritage des modernes, fut théorisée dans les années 1980 par l'historien de l'architecture Kenneth Frampton et appelée le « régionalisme critique ».

changements sociaux et technologiques contemporains. Les meilleurs exemples de ces architectures arrivent à « s’inspirer du génie indigène » sans pour autant imiter directement des formes vernaculaires. Ils permettent de « pénétrer au-delà des aspects apparents des styles régionaux traditionnels » pour s’inspirer des « structures mythiques ancrées dans de lents processus d’ajustement au paysage et au climat ». Le régionalisme critique accueille cependant une approche créatrice portant en elle l’héritage des modernes. Pour illustrer cette méthode, on a recours à des exemples d’architectes modernes et accomplis dont les projets témoignent d’une synthèse entre le local et l’universel (Louis Barragán, Mario Botta, Alvaro Siza, Tadao Ando). L’un des célèbres projets issus de cette approche est celui du Lotissement résidentiel Las Arboledas à Mexico de Louis Barragán (fig.2.20). Poète de l’architecture, ce grand maître du silence et de l’espace offert au ciel – révélant la lumière, les passages – crée des paysages superposés au site d’origine tout en cadrant et en soulignant ses qualités. Contextuels par l’usage de longs murs en stuc, réinterprétant la gaie palette des couleurs typiques du pays, ses projets mi-sculptures mi-espace clos apprivoisent le climat du site par l’utilisation de techniques millénaires : plantations donnant de l’ombre, plans d’eau rafraîchissants, murs en angle offrant des lieux de silence.

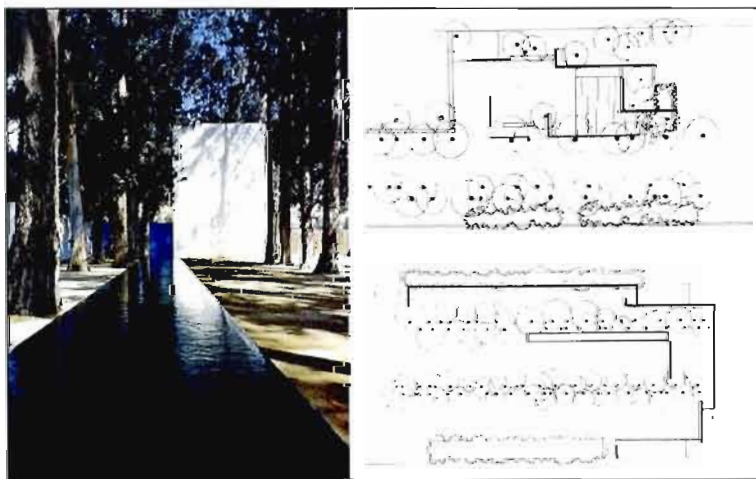


Figure 2.20 Lotissement résidentiel Las Arboledas, Mexico, Mexique, Louis Barragán, 1958-1961. (Tiré d'E Ambasz, *The Architecture of Louis Barragán*, Museum of Modern Art, New York, 1976.)

Sensible aux paysages, à la topographie, aux agencements spatiaux, Alvaro Siza poursuit pour sa part, dans ses différentes réalisations, une réflexion esthétique très élaborée.



Il privilégie, notamment au début de sa carrière, un certain vernaculaire, puis effectue un retour à un rationalisme très épuré, avant d'opter pour un large registre expressif de maniérisme raffiné. Subjective, poétique, souvent blanche, unitaire bien que très articulée, son architecture est de celles qui ont le plus systématiquement exploré les voies stylistiques ouvertes dans les années 1920 par l'abstraction. Mais elle le fait en plaçant les œuvres en situation, dans un long dialogue avec le site, comme dans le projet pour le Centre de l'art contemporain à Saint-Jacques-de-Compostelle en Espagne (fig. 2.21). Situé à l'emplacement d'un ancien verger du couvent Santo Domingo de Bonenval qui date du XVII<sup>e</sup> siècle, et donne sur la place Valle-Ingan, le projet parvient à réaliser un équilibre délicat entre le passé, le présent et la mémoire du lieu. Plusieurs stratégies sont utilisées : surgissant de la colline, les façades en granit du musée font usage d'un matériau local; la lumière naturelle, le rappel des spatialités de l'ancien espace ouvert (par les dégagements, par les ouvertures visuelles vers l'espace public de la ville), l'omniprésence de la lumière naturelle révéralant la course du soleil et les saisons conservent la mémoire du site avant la construction. Un autre bon exemple de l'approche d'Alvaro Siza est son projet domiciliaire à Porto, sa ville natale au Portugal. Les Habitations Sao Victor (fig. 2.22) sont issues d'une étude soignée des caractères du bâti environnant en termes de matérialité (maçonnerie et stuc blanc), gabarits, répétition d'unité en alignement (voir la vue d'une rue typique) et intègrent savamment des traces des ruines de murs d'enceinte anciens pour créer des jardins témoignant de la mémoire des lieux.



Figure 2.21 Centre de l'art contemporain, Santiago de Compostelle, Espagne, Alvaro Siza, 1974-1977. (Tiré de *Contemporary European Architects IV*, Taschen, 1996.)

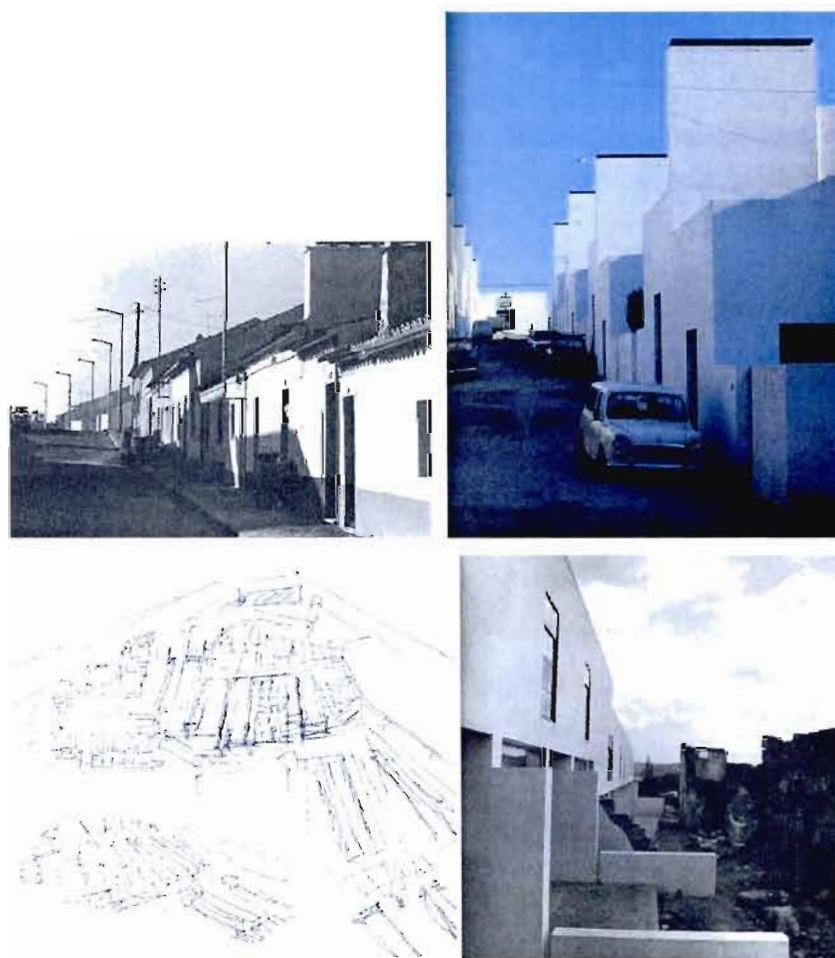


Figure 2.22 Habitations Sao Victor, Porto, Portugal, Alvaro Siza, 1974-1977. (Tiré de *Contemporary European Architects IV*, Taschen, 1996.)

Dans ce courant, très vigoureux dans la péninsule ibérique (dont l'un des grands prédécesseurs est Antonio Gaudí), s'inscrit également l'œuvre de l'Espagnol Raphael Moneo<sup>100</sup>. Résolument moderne, Moneo déploie dans toutes ses œuvres – selon Jean Claude Garcias<sup>101</sup> – un minimalisme formel qui n'est pas sans évoquer les années 1830 et Giorgio De Chirico, mais aussi Aldo Rossi, Adolf Loos ou le classicisme nordique. Cependant, dès ses premiers bâtiments en Espagne, Raphael Moneo réinterprète magistralement la tradition

<sup>100</sup> Prix Pritzker 1996, la plus haute distinction internationale en architecture.

<sup>101</sup> Jean Claude Garcias, « Rafael Moneo », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, CD-ROM.

constructive locale : effet d'embrasement en briques pour une banque à Madrid (1976) ou fines colonnettes portant une corniche en large débord pour la mairie de Logrono (1981). Il remporte son premier succès international avec le Musée archéologique de Merida en Estrémadure en 1986 : une œuvre qui met en valeur l'héritage romain de la ville dans de vastes salles de briques et béton éclairées de façon zénithale et latérale, et aussi impressionnante que les thermes de Caracalla. Pour son annexe à l'hôtel de ville de Murcia, en Espagne, réalisé entre 1991 et 1998 (fig. 2.23), Raphael Moneo relève le défi d'intégrer une construction résolument moderne dans un tissu urbain traditionnel et serré qu'il met en scène à la fois en plan, en reconstituant la place urbaine, en redessinant la circulation et son tracé, et par une sorte de promenade architecturale qui offre des vues inédites sur les monuments historiques avoisinants.



Figure 2.23 Annexe à l'hôtel de ville de Murcia, Espagne, José Rafael Moneo, 1991-1998. (Tiré de P. Jodidio, *Architecture Now*, Taschen, 2002.)

Un autre exemple illustrant la variété des manières de « faire du contexte le matériau du projet » est le travail de l'artiste-architecte espagnol Juan Navarro Baldeweg. Entre 1983 et 1988 il conçoit le Musée de l'Hydraulique à Murcia (fig. 2-24) avec une harmonie de matériaux et de couleurs d'une subtilité rare : il reprend le rythme et la géométrie des vestiges anciens tout en concevant un recyclage tout à fait contemporain de l'esprit et des caractéristiques du site.

Dans cette tendance, les stratégies de recyclage des mémoires inscrites dans le bâti (à l'échelle des lieux du site ou à l'échelle de la région ou encore dans le sens plus général, presque universel, par l'expérience sensible de l'être humain) sont les plus variées de toutes les méthodes que nous avons passées en revue. En effet, ce contextualisme réfère à la fois au site et à la nature, à l'histoire, à la culture vernaculaire et à l'esthétique (quatre des cinq « contextes » identifiés par Nan Ellin), tout en empruntant aux quatre mécanismes de recyclage (les similitudes de Foucault) pour concrétiser les références à ces contextes.

Dans les années 1980, Alexander Tzonis et Liane Lefaivre<sup>102</sup>, puis Kenneth Frampton<sup>103</sup> ont élaboré le concept de « régionalisme critique » pour désigner une architecture qui échappait à la fois à la neutralité du style international et aux expressions folklorisantes du concept de l'architecture régionaliste. En effet, l'architecture qui adhère au régionalisme critique se réclame plutôt des références au *genius loci* d'une manière plus abstraite. Le cadre de référence à une « architecture régionale » est ici évacué au profit d'un rapport phénoménologique au site.

*Tzonis and Lefaivre (1981) chose the term "critical regionalism" in reference to the Frankfurter Schule's (Adorno, Horkheimer) critical theory. This theory claimed a delusion of the objective illusion as the only way to obtain a critical and independent position within rapidly developing capitalist, Western societies. It was seen as a way of becoming independent from the capitalist (neo-liberal) mechanisms of media and economy, which tend to dominate the world in a process of globalization. According to Tzonis and Lefaivre, architecture should also refer to the notion of self-reflection. It should be independent of an emotional (therefore easy to manipulate) view of a country's way of looking at region, tradition and history<sup>104</sup>.*

---

<sup>102</sup> Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, « The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis », *Architecture in Greece*, n° 15, 1981, p. 164-178.

<sup>103</sup> Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press Port Townsend, 1983.

<sup>104</sup> Site Internet du groupe de recherche *Architecture and Identity, The Own and the Foreign in Architecture*, Berlin University of Technology [<http://www.architecture-identity.de>], consulté le 6 septembre 2004.





Figure 2.24 Musée de l'Hydraulique à Murcia, Espagne, Juan Navarro Baldeweg, 1983-1988. (Tiré de *Contemporary European Architects*, Taschen, 1991.)

L'approche propre au régionalisme critique aura éventuellement stimulé une réflexion sur l'identité d'une architecture locale (Liane Lefaivre utilise le terme « local 'own-ness' ») qui ne consisterait pas simplement à copier des fragments des époques révolues.

#### 2.4.9 Tendances actuelles : culture/nature comme contextes

À partir de l'héritage issu des tendances que nous venons de décrire, les positions parfois strictement historicistes et dogmatiques – eu égard à la relation du bâtiment au tissu urbain environnant – ne tiennent plus la route face au polysémisme actuel. Au début de ce nouveau siècle deux tendances en architecture des villes se dégagent : soit on retourne à une sorte de brutalisme individualiste qu'arborent des projets hautement plastiques détachés de leur contexte et allant jusqu'à un anticontextualisme avoué ; soit on cherche à recycler dans le projet des références et des mémoires qui, comme dans toute démarche propre à l'art contemporain, distillent l'essence de l'expérience humaine.

D'une part se développe donc une sorte d'*anticontextualisme* ou plutôt d'*acontextualisme* qui aurait maintenant atteint, selon Philip Jodidio<sup>105</sup>, une masse critique pour que l'on puisse parler d'un nouveau paradigme de l'urbanité (voir les projets d'Eric Owen Moss, fig. 2.25, ou l'urbanisme selon la *Los Angeles School*). En se basant sur une prémisses d'efficacité commerciale et sur l'idée que les occupants, à court de temps, ne se déplacent jamais hors des lieux de travail fixés à l'un des « points » aléatoires de l'espace urbain, nul besoin de prévoir des équipements publics, de services et des commerces dans ces secteurs de la ville. L'occupant n'a qu'à repartir, à la fin de la journée, pour se déplacer, en automobile, vers les lieux d'habitation éloignés.



Figure 2.25 The Box, Culver City, Californie, Eric Owen Moss, 1990-1994. (Tiré de P. Jodidio, *Formes Nouvelles*, Taschen, 2002.) À Culver City, en périphérie de Los Angeles, Eric Owen Moss et le promoteur Frederic Smith mettent en place une « cité électronique », composée de bâtiments individuels sans contact aucun avec le contexte immédiat, intériorisée entièrement autour de l'accès souterrain automobile ; entourée des surfaces asphaltées des terrains de stationnement et des routes, le seul contact entre les « points interconnectés » se fait par le réseau virtuel du Web et par automobile.

D'autre part, l'autre tendance évoquée plus haut demeure interpellée, d'une manière toute contemporaine, par le contexte. Alors que, vers la fin des années 1980, l'engouement en architecture pour les formes abstraites pouvait laisser croire à un formalisme stérile, introverti, perdu dans les méandres du langage architectural, quelques concepteurs s'y adonnent et réussissent à densifier la signification des formes projetées, à intensifier l'expérience architecturale du lieu, ou même à affirmer la présence des forces de la nature et

<sup>105</sup> Philip Jodidio, *Architecture Now*, Cologne, Taschen, 2002.

de l'esprit des lieux. Comme chez les protagonistes du contextualisme régional critique, il s'agit de créateurs qui renouent résolument avec la tradition moderniste tout en accueillant, dans leur démarche, une poétique phénoménologique. Un bon exemple pour illustrer de manière complète les attitudes répandues actuellement chez les architectes créateurs de cette dernière attitude est l'œuvre de l'Américain Steven Holl et de l'agence suisse Herzog & de Meuron.

Steven Holl, à l'aide de son concept d'« *anchoring* » – une sorte de rapport fondamental, mythique et tectonique entre le bâtiment et son site –, cherche l'essence de l'architecture dans « *an organic link between concept and form*<sup>106</sup> ». Dans une synthèse poétique des idées conceptuelles, de l'intuition artistique et de la présence plastique et tectonique de la matière, son architecture – inspirée en cela par les grands maîtres modernes comme Louis Kahn – révèle et transige avec les rythmes de la nature et les qualités cachées du site. L'approche employée pour le projet Bridge of Houses (1981) est un exemple d'« *anchoring* ». Le site ainsi que la base structurale de ce projet de Steven Holl est un pont viaire abandonné dans le quartier de Chelsea à New York (fig.2.26). Le projet a pour objectif de refléter la nouvelle nature du lieu voué à l'habitation en offrant une variété de typologies de logements dans le but de stimuler la coexistence de différentes classes socioéconomiques. De surcroît, le recyclage matériel du vieux pont, tout en conservant l'une des figures emblématiques du quartier, renoue avec la mémoire des anciens usages du site et notamment de lien : la promenade flanquée de commerces ouvre sur un lien piétonnier qui aboutit au Convention Center à l'extrémité Nord.

Jacques Herzog et Pierre de Meuron cherchent également à exprimer dans leurs projets un lien poétique entre la forme du bâtiment, son système constructif et tectonique et l'idée conceptuelle, dans le but de consolider, d'amplifier, la valeur sémantique du site sans toutefois recourir aux références directes, au contexte physique, attitude à laquelle ils n'accorderaient pas de valeur. Leur approche invite à une sorte d'*archéologie de l'imaginaire*<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Steven Holl, *Anchoring*, New York, Princeton Architectural Press, 1991.

<sup>107</sup> L'exposition de leurs travaux au Centre Canadien d'Architecture en 2002 à Montréal portait ce titre.

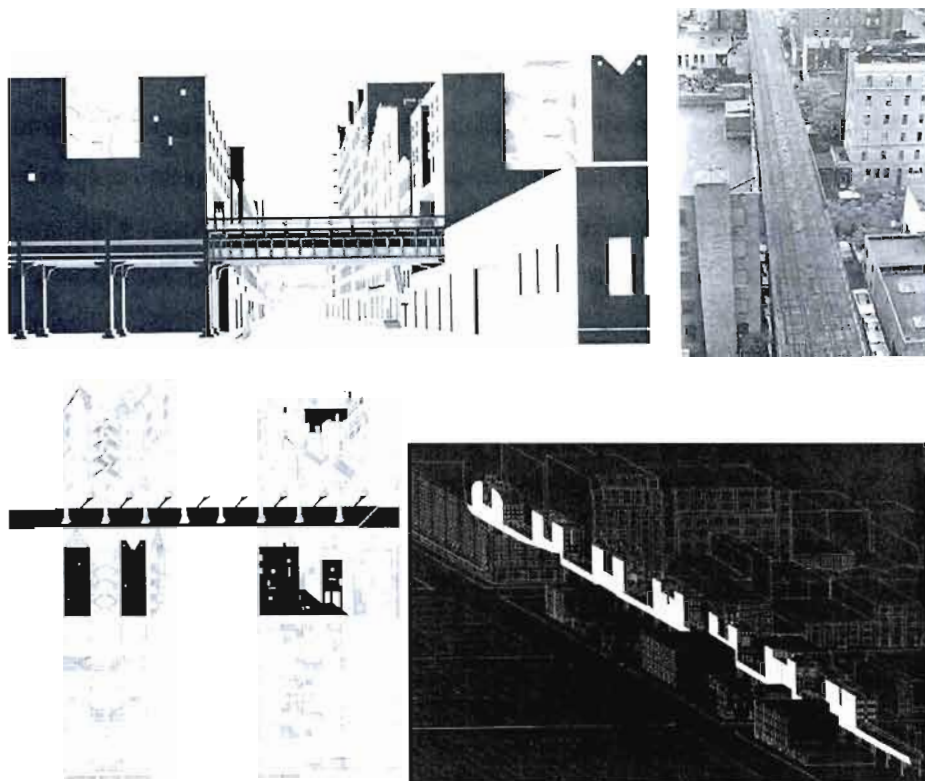


Figure 2.26 Bridge of Houses, New York, Steven Holl, 1981. (Tiré de S. Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, 1991.)

Dans leurs projets, ils recyclent « les structures cachées de la nature<sup>108</sup> ». Leur « naturalisme » n'est jamais analogique ou figuratif, mais se situe sur les plans structural et

<sup>108</sup> Pour Herzog & de Meuron, l'étude de la géométrie cachée procède par l'observation et par l'expression du « principe spirituel et après seulement comme une manifestation extérieure de la nature », ce qui explique qu'on ne trouve pas de transposition directe de formes organiques dans leur architecture. Tout comme d'autres artistes, philosophes ou architectes – Herzog mentionne Goethe, Novalis, Rudolf Steiner, Bruno Taut et Joseph Beuys –, ils procèdent par abstraction des propriétés structurelles et fonctionnelles dont s'inspirent les formes et, sur le plan de leur évolution organique, des principes géométriques, mais aussi architectoniques ou, comme dit Ulrike Meyer Strump (dans Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture et Lars Müller, 2002, p. 316), des sortes « de représentations architectoniques de la nature ». La maquette de travail devient, pour Jacques Herzog, l'outil qui permet de « faire appréhender l'idée et ne sert pas seulement d'illustration ». Il ne s'agit donc pas d'une contemplation idyllique de la nature qui sert de modèle. L'analyse de la nature, pour Jacques Herzog, n'apparaît pas comme un programme stylistique, mais lui permet plutôt de justifier une hétérogénéité de style dont l'origine serait à rechercher dans une image complètement modifiée de la nature.



architectonique<sup>109</sup>. Leurs bâtiments tissent des rapports tectoniques, géologiques avec le site. Dans l'entrepôt de l'usine de Ricola-Europe à Mulhouse en France, réalisé en 1992-1993 (fig. 2.27), la tectonique en strates horizontales du mur d'enceinte s'articule en plaques tectoniques stratifiées comme celles visibles sur le talus entourant le site. Dans le projet de Dominus Winery (fig. 2.28), les gabions collectés dans les environs s'inspirent des techniques millénaires utilisées pour l'empilement des murets limitrophes des champs dont on a dû déplacer les pierres pour cultiver la terre : par ce geste, la condition primitive du site est retenue en mémoire. Herzog & de Meuron s'intéressent à la texture, à la répétition des motifs, à la similarité des formes sans cesse répétées, imbriquées, tout comme dans la géométrie des fractals propre à la nature. La répétition est un thème inspiré par l'œuvre d'Andy Warhol qui considère d'ailleurs l'art en tant que recyclage. Toujours en étroite collaboration de production avec les artistes et en s'intéressant à la répétition, à la reprise des thèmes explorés par d'autres créateurs, Herzog & de Meuron entendent enrichir les ponts entre les arts.

Travaillant dans des perspectives opposées et sur des média différents, Warhol et Herzog & de Meuron nous rappellent dans leur travail que les pulsions de vie et de mort nous lient à une histoire de répétitions. Chaque bâtiment, comme chacun de nos actes, est construit (ou non) par le biais d'une négociation continue avec les répétitions. Ces répétitions constituent la performance par laquelle nous négocions l'existence de l'architecture et la nôtre<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Cette sorte de matérialité directe de l'architecture, la révélation « de la chose en soi », s'inspire de l'œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys. Jacques Herzog est toujours prompt à citer Beuys et Rossi comme sources essentielles d'inspiration.

<sup>110</sup> Peggy Phelan, « Construire la pulsion de vie : l'architecture comme répétition », Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002, p. 311.



Figure 2.27 Entrepôt Ricola, Laufen, Herzog et de Meuron, 1986-1987. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.)



Figure 2.28 Herzog et de Meuron, Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, Californie, 1995-1998. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.)

Ainsi, en architecture, la répétition crée l'espace, la surface, la structure. Elle investit l'œuvre d'une valeur sémantique se rapportant aux similitudes des choses du monde. Par exemple, la maison de pierre de Tavole, en Italie (fig. 2.29), est une exploration de la manière dont la répétition (en l'occurrence celle de l'agencement et du réagencement de la pierre) permet d'habiter un espace créé par cette répétition. L'espace est ainsi constitué, pour

reprendre l'expression de Peggy Pelhan<sup>111</sup> qui commente l'œuvre de Herzog & de Meuron, par ces répétitions de la pierre qu'on appelle une maison.



Figure 2.29 Herzog et de Meuron, Maison de pierre, Tavole, Italie, 1982-1988. (Photographie Margherita Spiluttini. Tiré de P. Ursprung, *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.)

La répétition de motifs se trouve, dans l'œuvre de Herzog & de Meuron, combinée au recyclage des œuvres d'art des autres. Par exemple, Herzog & de Meuron appliquent sur des bâtiments des images sérigraphiées créées par d'autres : pour l'usine Ricola les architectes utilisent la photographie d'une feuille d'arbre prise par le photographe allemand Karl Blossfeldt (1865-1932) dans les années 1920. Le motif folié de la façade Ricola renvoie, par le travail de l'artiste photographe, aux recherches sur la « géométrie cachée de la nature », source d'inspiration et base conceptuelle de l'œuvre du photographe. La façade de la bibliothèque de l'École technique d'Eberswalde en Allemagne (1994-1999) est recouverte de photos de Thomas Ruff. Dans ces reprises, l'œuvre d'art « recyclée » ne conserve pas son sens d'origine : aucun sens symbolique n'y est attribué. Il s'agit d'une manipulation créant une texture, un effet. C'est un transfert de registre. De l'image photographique, la figure devient motif tectonique architectural. Dans une entrevue, les auteurs avouent la difficulté à trouver la bonne proportion pour éviter que la répétition sérielle prenne un air trop

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

orientalisant (donc éviter un renvoi symbolique non voulu). Ils se disent « conscients du risque de tomber dans le kitsch ou le pop art, comme c'est le cas pour certaines architectures contemporaines ». En effet, d'autres architectes ont, depuis les dernières décennies, eu recours à ce procédé ; certains cependant sont demeurés pris au piège de l'ambiguïté de la portée symbolique des images recyclées. Par exemple, le dernier projet de Jean Nouvel à Prague suscite la controverse à cause de cette ambiguïté. L'édifice de bureaux dont l'emplacement porte historiquement le nom de Zlatý Anděl (trad. « ange d'or »), dans le quartier Smíchov, affiche en sérigraphie, sur une paroi vitrée, la reproduction d'un ange sur une hauteur de six étages, image reprise d'un film du cinéaste allemand Wim Wenders (*Wings of Desire*, 1987), tourné à Berlin et représentant l'acteur allemand Bruno Ganz portant des ailes. Le scepticisme des critiques locaux et de la population est-il dû au symbolisme trop évident et jugé inapproprié de cette image ? La question de la pertinence de la portée symbolique des œuvres recyclées est justement évitée dans l'approche de Herzog & de Meuron.

La répétition est également l'essence du processus créatif du projet et de l'édification du bâtiment.

Tout bâtiment construit est un fusionnement des répétitions par lesquelles il a négocié son existence [...] ; les bâtiments persistent en tant qu'images même lorsqu'ils ne sont plus utilisés ou changent de fonction [...] comme les cellules germinales évoquées par Freud, ils persistent en servant d'instigateurs de la répétition. En outre, l'architecture est elle-même répétée par le biais d'autres media, particulièrement le dessin et les arts cinématographiques, tout en répétant elle-même les idées et les images empruntées à d'autres medias au cours de la réalisation d'un bâtiment particulier<sup>112</sup>.

L'architecture de Herzog & de Meuron illustre un processus dans lequel non seulement les bâtiments portent en eux l'histoire complexe de leur propre développement, à partir de l'idée de départ à l'esquisse, puis à la maquette, aux dessins de rendu et enfin au bâtiment même, mais chaque étape de ce processus reprend une idée antérieure et la transforme. Leur architecture dénote aussi un processus de conception qui lui-même dépend d'une posture impliquant que « l'histoire humaine elle-même abonde de possibles où les idées, comme 'influence' et 'développement', sont issues non pas de conditions causales ou

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 305

chronologiques, mais d'étranges *allées et venues répétitives de questions persistantes et de réponses* qui le sont tout autant<sup>113</sup> ». Il s'agit d'une sorte de recyclage – par sympathie, par analogie, par émulation ou par convenance et ce, en considérant le contexte comme nature et art – de la mémoire des bâtiments et aussi de celle du projet qui constitue une « culture du projet » propre à l'œuvre du concepteur.

Thème primordial de la méthode de cette agence, l'image de la nature, telle qu'elle est recyclée dans les projets, est conditionnée par les agressions industrielles contre l'environnement. Jacques Herzog demeure préoccupé dans sa façon de transposer dans ses projets cette nature modifiée et perturbée par la manipulation que la culture lui impose, notamment par les déchets de la société de consommation occidentale. Pour lui, la perturbation de l'équilibre écologique a des conséquences sur la culture contemporaine postmoderne.

#### 2.4.10 Tendence écologique : le contexte en tant qu'écosystème

La dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle voit apparaître de manière de plus en plus insistante une sensibilité au maintien de l'équilibre de l'écosystème global, et cette idée se répand grâce à la conscience planétaire des menaces environnementales. En aménagement et en architecture, le concept de développement durable<sup>114</sup>, quoique très fuyant, commence à s'imposer. En fait, cette notion suppose une transformation profonde des mentalités. Au-delà des impératifs de survie, la poétique de l'être et la poétique de l'habiter chère aux approches phénoménologiques, se trouvent transformées au contact de ces nouveaux défis. Des

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 303 (c'est nous qui soulignons).

<sup>114</sup> « La notion de développement durable (*sustainable development*) a été introduite en 1987 par le rapport dit Brundtland (*Our Common Future*) de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement. Il s'agit d'harmoniser le développement économique et social avec la préservation de la biosphère, d'assurer les besoins de la population actuelle sans compromettre l'existence des générations futures. Cette préoccupation est née du constat des effets du développement économique sur les grands équilibres de la planète (« trou » dans la couche d'ozone, risque d'accentuation de l'effet de serre et de réchauffement de la terre, etc.) ». Merlin et Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme*, 2000 [1988], p. 264.

En aménagement, cette préoccupation se traduit principalement par une durée de vie plus importante des constructions, par le recyclage de bâtiments désuets, par la recherche systématique de systèmes économisant l'énergie, par l'utilisation rationnelle de l'espace, comme les formes d'habitat plus compactes et par la densification et la régularisation du tissu urbain.

philosophes comme Michel Foucault actualisent les principes de l'humanisme, à la base même de l'origine de la pensée moderne occidentale, pour retrouver une dimension à même de déloger l'espèce humaine de sa position égocentrique. En effet, dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault développe la thèse suivante : celle de la mort de l'homme et de l'humanisme classique qui concevait le sujet pensant comme une exception dans l'ordre de la nature. Avec l'avènement des sciences humaines aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'homme est devenu un objet d'étude au même titre que les phénomènes naturels. Cette objectivation de l'homme a en même temps rendu possible sa maîtrise. Michel Foucault, parce qu'il nous a délivrés de l'illusion de leur « naïveté positive », a été la mauvaise conscience des sciences de l'homme. Leur élaboration a en effet accompagné le triomphe de cette technique du pouvoir qui consiste à classer les comportements humains pour mieux les manipuler. En 1966, Michel Foucault écrivait : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée, [...] en prenant une chronologie relativement courte et un découpage géographique relativement restreint – la culture européenne depuis le XVI<sup>e</sup> siècle –, [...] montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine<sup>115</sup>. » Cette vision prophétique trouve écho dans les attitudes propres aux nouvelles tendances en urbanisme comme, parmi d'autres, celles apportées par des protagonistes du courant de pensée en études urbaines dit l'« École de Los Angeles ».

Dans leur contribution au manifeste de la *L.A. School*<sup>116</sup>, Jennifer Wolch, Stephanie Pincetl et Laura Pulido, géographes, entreprennent de comprendre *la ville en tant qu'écosystème intégré*<sup>117</sup>. Elles proposent une audacieuse solution de remplacement au paradigme de l'écologie urbaine pour inclure les relations entre humains, végétaux et animaux dans la ville. En effet, les aspects non humains étaient négligés – dans la tradition des études urbaines et dans les théories et pratiques de l'aménagement –, tout comme n'étaient pas considérés les problèmes issus de l'appropriation des écosystèmes par

---

<sup>115</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.

<sup>116</sup> Offrant un paradigme urbain postmoderne, cette école propose une distance critique face au paradigme moderniste de l'École de Chicago qui a véritablement monopolisé et biaisé l'investigation scientifique du phénomène urbain durant près d'un siècle.

<sup>117</sup> Jennifer Wolch, Stephanie Pincetl et Laura Pulido, « Urban Nature and Nature of Urbanism », Michael J. Dear (dir.), *From Chicago to L.A.: Making Sense of Urban Theory*, Thousand Oaks (CA), Sage Publications, 2001, p. 369-402.



l'expansion urbaine, les conséquences de l'anéantissement des habitats naturels (fragmentation, *loss of wilderness*), le développement durable, la dégradation de l'environnement. Au cœur de ce nouveau paradigme urbain : la notion de *zoöpolis*, une ville où les formes de vie humaines et non humaines coexistent dans un intérêt réciproque. La connaissance de la ville requiert une théorie urbaine qui inclut toutes les espèces (*transspecies urban theory*), dont les ramifications apparaissent dans les concepts traités par les auteures : les effets de l'urbanisation sur la qualité de l'environnement, la dynamique politique de l'urbanisation, les périls naturels, la justice environnementale, les relations entre les humains et les animaux dans les métropoles contemporaines, en termes de frontière ville-nature. Incontournable donc est la tentation de considérer une mémoire collective du lieu urbain qui ferait appel au recyclage – en plus des ressources matérielles et énergétiques – de la flore et de la faune qui se sont approprié un site, un quartier, une région et ce, non pas en tant que ressources, mais en tant qu'occupants à part entière d'une niche de l'écosystème.

Préoccupés par l'équilibre de l'environnement dans toutes ses dimensions, l'architecture et l'urbanisme écologiques doivent tenir compte des conséquences socioéconomiques et écologiques. Contrairement aux autres courants présentés ici, qui émergent des théories auto-référentielles, la perspective écologique devra se faire transdisciplinaire.

De nouveaux paradigmes apparaissent en architecture : le « non-linéaire » caractérisé par la géométrie de fractals (*self-similarity*), les formes et les stratégies inspirées par le concept du pli (non-linéarité, superposition) et les courants d'architecture « verte » et « organi-tech », dont on trouve le manifeste dans *The Architecture of Jumping Universe* (Academy, 1997) de Charles Jencks. Cette architecture de la non-linéarité – écologique et préoccupée par la durabilité – a émergé du déconstructivisme (collage) et du néoexpressionnisme en tant qu'expression de principes cosmiques.

L'architecture écologique se distingue par le recours aux technologies et aux solutions inspirées des traditions et des idiosyncrasies locales, par le respect des ressources naturelles et sociales liées aux lieux. Les trois projets ci-dessous montrent la variété des approches associées à cette tendance.



Le Centre culturel J.-M. Tjibaou à Nouméa en Nouvelle Calédonie (fig. 2.31), conçu par Renzo Piano, s'organise autour d'une place offrant un amphithéâtre extérieur et en plusieurs structures inspirées des cases traditionnelles calédoniennes. De forme semi-conique, alignées pour faire face au front de mer de façon à maximiser la ventilation naturelle selon la manière éprouvée traditionnellement dans la région, ces structures de membrures de bois laminé renforcées d'une ossature métallique peuvent s'adapter, par différentes ouvertures, à la force des vents les plus capricieux. Le projet reprend ainsi les typologies locales tout en utilisant des matériaux locaux.

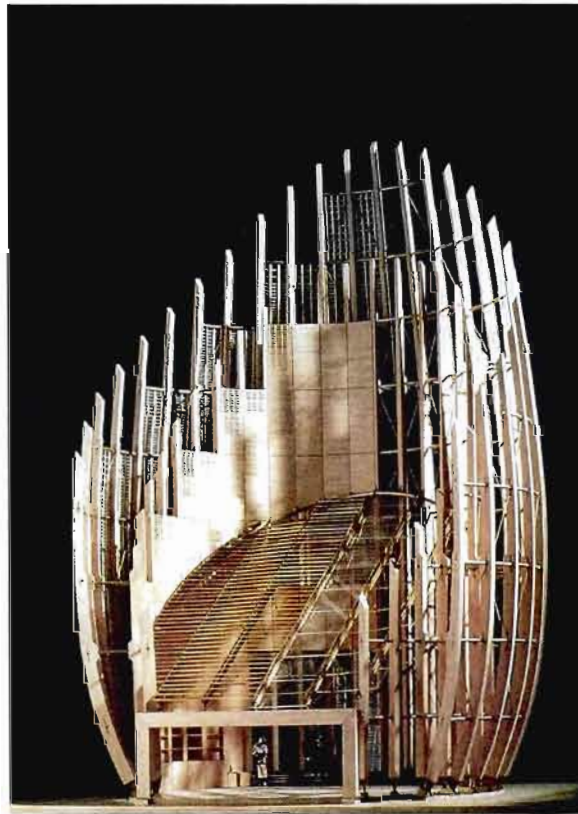


Figure 2.30 Centre culturel J.-M. Tjibaou, Nouméa, Nouvelle Calédonie, Renzo Piano, 1991-1997. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.)

L'édifice Queen's (fig. 2.32), partie de l'université de Montfort à Leicester, conçu par la firme Ford and Associates, est un exemple de l'approche écologique dite holistique. La brique employée pour ses qualités de rétention thermique, les dispositifs architecturaux complexes aidant à la ventilation naturelle et l'orientation mettant à profit les vents

dominants maximisent le potentiel climatique du site. Au moment de son achèvement Queen's fut le plus important édifice ventilé de façon naturelle en Europe et faisant usage de systèmes mécaniques drastiquement réduits dans le but de conserver l'énergie.

Depuis sa contribution au populisme, dans les années 1970, la firme SITE Projects se consacre désormais à une architecture de « passages », préoccupée par la symbiose du bâti et du naturel dans un site particulier conçu comme une entité écologique faisant appel à la culture locale. Le projet pour le Tennessee Aquatorium (fig. 2.33) est dédié à la conservation de l'environnement aquatique. Des murs de refend plongent dans la topographie du site pour l'organiser en une série de « passages » en alternance intérieurs et/ou extérieurs qui traversent le site en une suite de bandes programmatiques. La forme circulaire et ondulante est prévue pour illustrer le dialogue avec la configuration du paysage et pour rappeler les origines cosmologiques des monuments anciens – tel Stonehenge – construits pour figurer l'ordre naturel de l'univers.

Le trait principal de cette tendance est de considérer l'inscription du projet à concevoir non plus dans un site concret, eu égard à sa relation avec la ville ou la culture – comme c'est le cas des tendances évoquées précédemment –, mais dans un système complexe, polysémique et interdépendant garant des équilibres et des déséquilibres de l'écosystème. La complexité et la polysémie mises de l'avant dans les méthodes actuelles du projet urbain ne peuvent demeurer que des stratégies esthétiques : leur pertinence sera nécessairement confrontée à l'inévitable éthique du développement durable et de la responsabilité écologique.

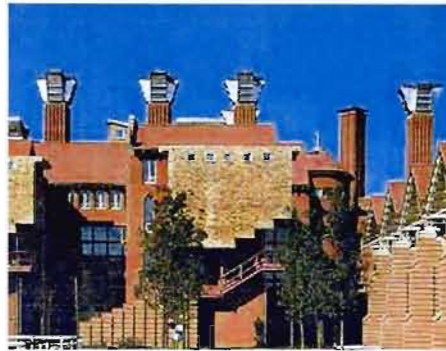


Figure 2.31 Édifice Queen's, Université de Montfort, Leicester, Short, Ford and Associates, 1993. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.)

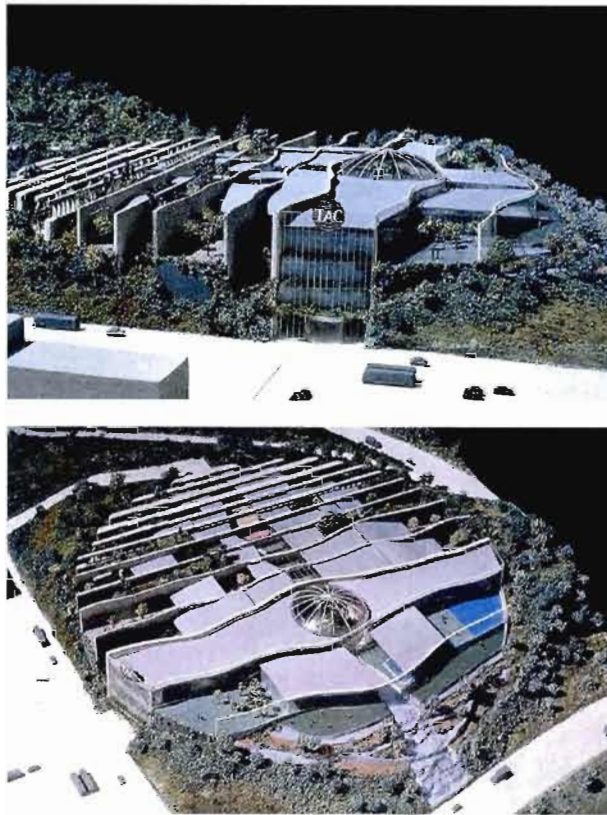


Figure 2.32 Tennessee Aquatorium, Chattanooga, SITE Projects Inc., 1993. (Tiré de J. Steele, *Architecture Today*, Phaidon, 1997.)

## 2.5 Comparaison des courants qui tiennent compte du contexte

Dans ce chapitre, nous avons passé en revue les méthodes du projet qui – à l’aide d’approches théoriques et de méthodes utilisées durant le processus de conception du projet – revendiquent le recyclage de la mémoire des lieux et du contexte. Le schéma qui suit (fig. 2.33) montre les principales différences entre ces approches selon les deux axes de notre analyse comparative. Le survol des projets et des discours critiques de la production des protagonistes des principales approches contextualistes que nous avons identifiées révèle en effet des types de recyclage bien différenciés. Tout au plus, les différentes méthodes propres aux diverses tendances privilégient davantage les thèmes ayant plus ou moins rapport avec le lieu d’édification et permettent une lecture plus ou moins intelligible de la mémoire consignée dans l’architecture du projet (pour contextualiser les projets urbains certaines tendances cherchent à imposer des systèmes logiques et des paramètres qui s’adressent à un décodage essentiellement intraprofessionnel de ceux qui conçoivent la ville).

Au final, nous remarquons que les tendances qui privilégient l’historicisme et le contextualisme typomorphologique ont recours à l’histoire et au contexte bâti par des stratégies plagiaires et laissent peu de place au renouvellement de la forme urbaine et à l’adaptation au changement. Notre schéma (tableau 2.1) montre que ces méthodes ont recours à un registre limité de mécanismes de recyclage (le premier axe de notre analyse décliné en termes de similitudes foucaldiennes) et de sources de référence au contexte (le deuxième axe d’analyse décliné en termes de manières de « s’inspirer du contexte » correspond à autant d’« ambitions formelles » suggérées par Nan Ellin). Ainsi, une approche comme celle de l’historicisme privilégie, d’une part, les sources de référence au contexte historique et, d’autre part, les mécanismes de recyclage par émulation ou parfois par convenance (pour cette approche, nous avons donné l’exemple des travaux de Léon Krier). Le contextualisme typomorphologique strict (illustré par les travaux de Rob Krier par exemple) privilégie surtout les sources de référence au contexte liées à l’histoire, mais aussi celles associées au site. Le mécanisme de recyclage privilégié sera la convenance et, dans une moindre mesure, l’émulation.



# SCHÉMA DES PRINCIPAUX TYPES DE RECYCLAGE

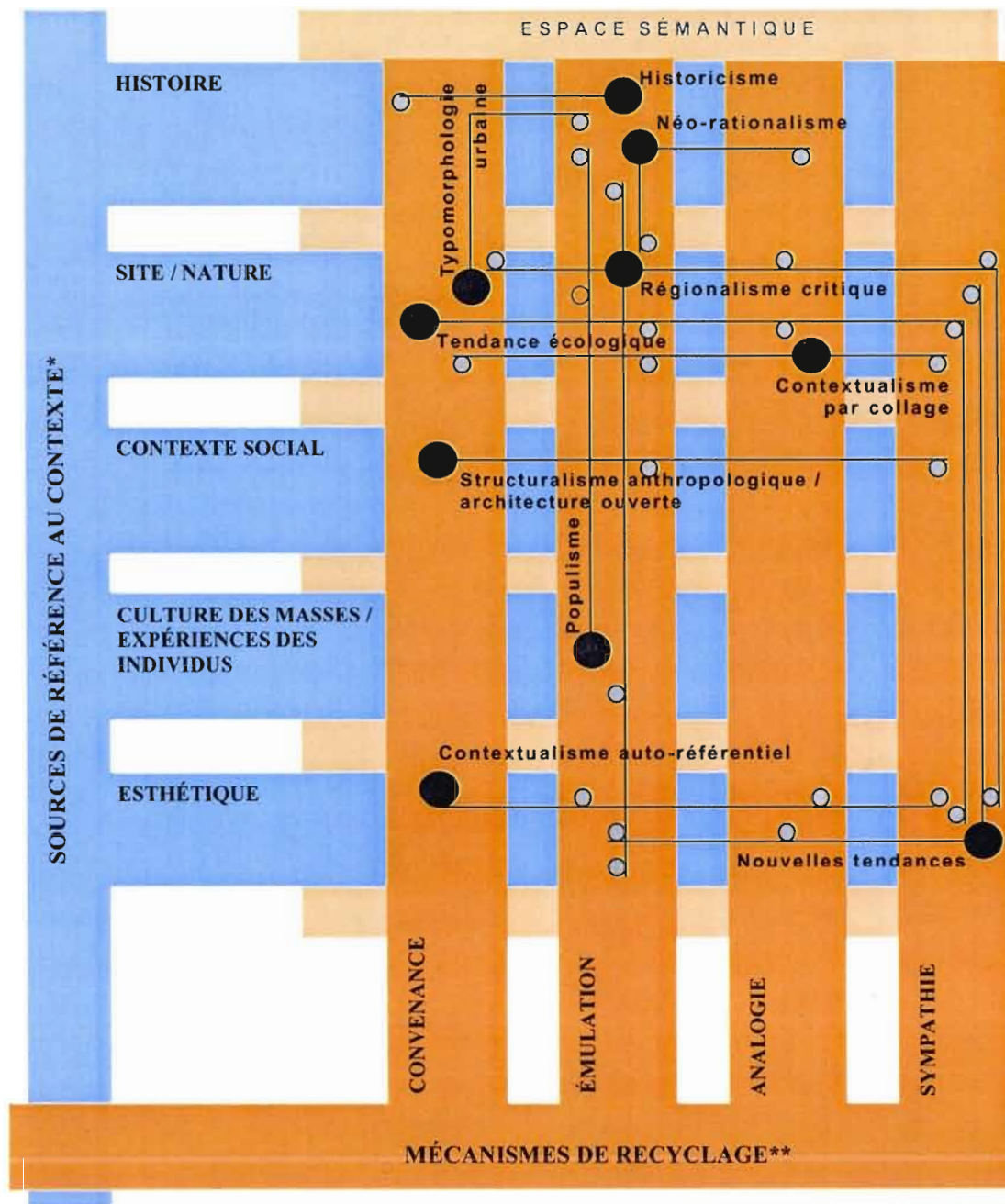


Figure 2.33 Schéma des principaux types de recyclage tels qu'identifiés dans les principaux courants en design de l'architecture des villes depuis la crise du modernisme.

(\* Inspiré de Nan Ellin; \*\* Inspiré de Michel Foucault.)

À l'opposé se situent les méthodes, comme le régionalisme critique et les tendances nouvelles, qui misent sur la créativité et se tournent vers des sources plus profondes du lieu signifiant, que les uns – à la recherche de paramètres intuitifs – appellent l'essence, d'autres *genius loci*, d'autres encore structures cachées de la nature. Ces types de prise en compte du site et de l'histoire est invoqué par Françoise Choay comme une attitude critique de fin de siècle, fédératrice des oppositions qui ont marqué la production spatiale du XX<sup>e</sup> siècle :

La prise en compte de l'histoire ou tout au moins de l'histoire [...] telle que définie par F. Braudel, « histoire des hommes dans leurs rapports serrés avec la terre » [...] permettrait seule de mettre en évidence ces [...] constantes, ou mieux ces systèmes d'évolution lente [...] pour faire affleurer une symbolique fondamentale de l'espace, en nous faisant recouvrir toute une symbolique de l'habiter, elle nous permettrait d'assurer à la fois une continuité et une discontinuité des figures du groupement humain. Ainsi l'histoire aurait droit aujourd'hui de contribuer à dépasser l'ancienne antinomie des urbanismes progressiste et culturaliste<sup>118</sup>.

Comme cela est apparent dans notre schéma, ces méthodes emploient un registre beaucoup plus étendu de mécanismes de recyclage et de sources de référence au contexte (nos axes d'analyse). Par exemple, en plus de privilégier les références au site lui-même, le régionalisme critique en puise aussi aux trois autres catégories de sources, tout en exploitant les quatre modalités des mécanismes de recyclage. Délaissant le recyclage par convenance au profit de la sympathie, de l'analogie et de l'émulation des références au site, à la nature et à l'esthétique véhiculée par la culture architecturale globalisée, les nouvelles tendances, que nous avons illustrées par le travail de Herzog & de Meuron par exemple, font preuve d'une grande diversité de types et de sources de recyclage. Avec le régionalisme critique et les tendances nouvelles, la tendance écologique fait également preuve d'une grande richesse de mécanismes et de sources de recyclage. Ces tendances – nouvelles, écologiques et critiques – impliquent toutes une liberté, une intention créative (*kunstwollen*) propres à exprimer, chacune selon son approche théorique, les similitudes entre « les choses du monde » (pour reprendre l'expression de Michel Foucault).

Or, le degré de créativité employé en rapport avec les références contextuelles durant la genèse du projet nous semble certainement avoir un effet sur la mesure du potentiel, par

---

<sup>118</sup> Choay, « L'histoire et la méthode en urbanisme », 1992, p. 278.

l'intermédiaire des projets d'auteurs, de l'évolution de la forme urbaine et de la consistance de l'identité du cadre bâti.

Car, tel que l'a évoqué Italo Calvino dans son chapitre « Les villes et la mémoire » de l'ouvrage *Les villes invisibles*, l'intégration du passé au présent par le biais des nouveaux projets n'est viable qu'à la condition d'admettre la temporalité créatrice dans la démarche.

Au-delà de six fleuves et trois chaînes de montagnes surgit Zora, ville que ne peut oublier celui qui l'a vue une fois [...] Mais c'est inutilement que je me suis mis à voyager pour visiter la ville : contrainte de demeurer immobile et égale à elle-même pour qu'on s'en souvienne mieux, Zora languit, s'est dé faite, a disparu. La Terre l'a oubliée<sup>119</sup>.

L'analyse des courants présentée dans ce chapitre nous a donné l'occasion d'alimenter notre étude des mécanismes qui génèrent, par l'entremise de la production du bâti, la spécificité de la forme urbaine. En effet, l'historiographie des approches contextuelles nous a permis de cerner l'intérêt des catégories qui aident à distinguer les types de recyclage du contexte. À cette étape de notre démarche, la qualification des approches n'est cependant pas basée sur une analyse de projets, mais sur les savoirs qui sont généralement véhiculés à propos des dimensions théoriques qui portent le travail des architectes. Plus avant, notre recherche nous amène à examiner, à l'aide d'études de cas à Montréal, le processus d'investissement identitaire au moment de la genèse des projets.

---

<sup>119</sup> Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 10. Édition originale : *Le città invisibili*, Giulio Einaudi Editore, 1972.



## **CHAPITRE III**

### **L'ÉDIFICATION DE LA SPÉCIFICITÉ DU PAYSAGE BÂTI MONTRÉALAIS**

Dans le chapitre précédent, nous avons établi, en vertu d'éléments de notre méthode d'analyse, une caractérisation des courants qui recyclent le contexte dans le projet d'architecture et d'aménagement. Dans le présent chapitre, nous examinerons le cas de Montréal et de sa propre historiographie d'approches en ce sens ainsi que l'historiographie de la notion de la montréalité. Nous pourrions ainsi préciser les instruments d'analyse et les hypothèses en vue de l'examen de notre corpus de recherche.

#### **3.1 La spécificité du paysage bâti de Montréal comme objet de discours**

En ce qui concerne les manières d'aborder la question de l'architecture spécifique à Montréal nous avons repéré trois courants qui se sont constitués à partir des années 1920 jusqu'à ce jour. La caractérisation du bâti montréalais et les méthodes de projet qui en découlent se sont développées successivement, en trois temps. Aujourd'hui, les trois courants continuent d'inspirer la production du bâti et sont fondateurs des stratégies de planification enseignées dans les programmes d'architecture et de design urbain, qui peuvent assurer la qualification du bâti montréalais.

Mentionnons tout d'abord l'importance, pour toute étude de l'architecture montréalaise, de l'œuvre pionnier et fondateur de Jean-Claude Marsan. Récipiendaire du prix Gérard-Morisset 1992, le professeur Jean-Claude Marsan – architecte, urbaniste et chercheur – a été membre fondateur de l'Association Espaces Verts, des Amis de la gare Windsor, de Sauvons Montréal et de la Fondation Héritage Montréal (qu'il a présidée de 1984 à 1988).

Successivement directeur de l'École d'architecture et doyen de la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, Jean-Claude Marsan a joué un rôle de premier plan dans le développement de l'orientation qui prône la conservation de l'environnement bâti dans le but de la restauration, de la rénovation et du recyclage des bâtiments selon une approche culturelle et sociale ainsi que dans la formation des chercheurs et des concepteurs soucieux du développement harmonieux du bâti montréalais. Défiant toute catégorisation qui sera tentée dans ce chapitre, la contribution historiographique et théorique de ses ouvrages – *Montréal en évolution* (1974), *Montréal, une esquisse du futur* (1983) et *Sauver Montréal* (1990) – demeure d'une importance capitale. Son ouvrage *Montréal, une esquisse du futur* est d'ailleurs fondamental pour tout développement d'un cadre analytique autour d'une architecture qu'il nomme celle de « rattrapage » et celle de « réappropriation », ainsi que pour tout regard prospectif qui tenterait de cerner les tendances socioéconomiques et leur impact sur le développement de Montréal. Notre approche demeure redevable à cet important pionnier et défenseur de la perspective culturaliste dans l'étude et dans la conception de l'environnement construit montréalais.

### **3.1.1 Regard rétrospectif sur l'état de fait dont découle la stratégie de sauvegarde de l'existant**

La spécificité du cadre bâti de Montréal a été traitée dans de nombreux ouvrages qui rendent compte d'un état du bâti. Ce premier groupe d'auteurs, de loin le plus prolifique, aborde Montréal sous l'angle de l'histoire de son architecture, par des regards rétrospectifs sur l'état de fait. Cette approche consiste à décrire l'architecture de la ville par une nomenclature de types, de caractéristiques, d'influences et d'origines de la production du bâti existant, selon les époques et les étendues géographiques. Les portraits de Montréal, envisagés par le biais de différents filtres ou découpages du corpus étudié, s'appliquent à l'évolution du cadre bâti montréalais : ils n'abordent pas la montréalité comme un phénomène idéal interpellant les images portées par la collectivité.

Ainsi, la revue des études, des publications et des recherches sur l'architecture de Montréal nous a permis de repérer dix catégories ou filtres (voir tableau 3.1).

Tableau 3.1	CATÉGORIES DES OUVRAGES QUI TRAITENT DE L'ÉTAT DE FAIT DU BÂTI MONTRÉALAIS
1	traité par étude d'un bâtiment, cas par cas
2	traité sur l'œuvre d'un architecte particulier œuvrant à Montréal
3	traité sur un style architectural
4	traité par type de bâtiments
5	traité sur l'architecture par époque historique
6	traité sur des matériaux ou des éléments architectoniques typiques
7	traité sur une ou plusieurs étendues géographiques par quartier
8	publication de projets
9	analyse d'un projet de bâtiment
10	guides d'architecture et de parcours urbains

Les ouvrages traitant d'étude de *bâtiments* particuliers, cas par cas, sont les plus nombreux et parmi les plus anciens<sup>1</sup>. Les traités sur les réalisations d'un *architecte* particulier œuvrant à Montréal<sup>2</sup> ainsi que ceux sur un *style* architectural<sup>3</sup> caractérisant des bâtiments édifiés à Montréal constituent également des approches courantes. Ces trois approches propres à l'histoire de l'art demeurent une manière de considérer le corpus du bâti que les observateurs de l'architecture historique privilégient. Les traités par *type* de bâtiments<sup>4</sup> constituent une autre catégorie parmi ces relevés historiographiques très bien documentés.

<sup>1</sup> Citons, entre autres : L. Perrault, *Interior of the "Gesu", Montreal* (Montréal, 1869) ; les études de Ramsay Traquair, dont *The Buildings of McGill University* (1929), *The Church of Ste. Jeanne Françoise de Chantal on the Île Perrot, Québec* (1932), *The House of Simon McTavish, no. 27 St. Jean Baptiste Street, Montreal* (1933, toutes publiées par McGill University, Montréal ; ou encore les édifices dont on traite dans *The Old Architecture of French Canada, The MacMillan Company of Canada Limited, Toronto* (1932) et *The Old Architecture of Quebec: A Study of the Buildings Erected in New France from the Earliest Explorers to the Middle of the Nineteenth Century* (The MacMillan Company of Canada Limited, Toronto, 1947). Plus récemment, soulignons par exemple l'ouvrage de Patricia Simpson et de Louise Pothier, *Notre-Dame-de-Bon-Secours : une chapelle et son quartier* (Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001) ou celle de Michelle Nolin-Raynauld, *L'édifice de la Banque de Montréal à la Place d'Armes, 1845-1901* (Montréal, Varia, 1984 ; à l'origine, thèse de maîtrise à Université de Montréal) ou encore Franklin Toker, *The Church of Notre-Dame in Montreal: An Architectural History* (Montréal, McGill-Queen's University Press, 1991). Mentionnons aussi Guy Pinard, journaliste à *La Presse*, qui a contribué – par ses chroniques publiées dans les trois tomes de *Montréal, son histoire, son architecture* (Montréal, La Presse, 1986) – à constituer une imposante banque de renseignements sur les édifices de Montréal et leur histoire.

<sup>2</sup> Parmi les exemples les plus récents, signalons l'ouvrage de Jacques Lachapelle, *Le fantasme métropolitain : l'architecture de Ross et MacDonald : bureaux, magasins et hôtels : 1905-1942* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001) ; ou celui d'Isabelle Gournay (dir.), *Ernest Cormier et l'Université de Montréal* (Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1990).

<sup>3</sup> Tels que les travaux de François Rémillard sur les styles architecturaux historiques de Montréal, notamment *L'architecture de Montréal : guide des styles et des bâtiments* (avec Brian Merrett, Montréal, Éditions du Méridien, 1990) et *Montréal* (avec Benoît Prieur, Montréal, Ulysse, 1997) ou les travaux sur un style particulier comme l'étude de Miriam Bastien, *Recherche sur le fonctionnalisme à Montréal : étude de l'évolution de la composition des parcs et espaces libres de Montréal, sous la période fonctionnaliste* (Montréal, École d'architecture de paysage, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, 1990) et Sandra Cohen-Rose, *Northern Deco: Art Deco Architecture in Montreal* (Montréal, Corona Publishers, 1996).

<sup>4</sup> Par exemple :

- Les cahiers du Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal, publiés par son Service de planification du territoire, *Les résidences. Architecture domestique I* (1985) ; *Les appartements. Architecture domestique II* (1991) ; *Les banques. Architecture commerciale I* (1980) ; *Les hôtels, les immeubles de bureaux Architecture commerciale II* (1983) ; *Les magasins, les cinémas. Architecture commerciale III* (1985) ; *Les églises. Architecture religieuse I* (1981) ; *Les couvents. Architecture religieuse II* (1984) ; *Architecture rurale* (1986) ; *Architecture industrielle* (1982) ; *Les édifices publics* (1981) ; *Architecture civile* (1981).

Par ailleurs, les traités sur l'architecture par *époque* historique se distinguent par une approche davantage intégrante considérant l'architecture montréalaise comme un tout particularisé par les différents moments qui marquent l'histoire de la ville. C'est l'approche de Jean-Claude Marsan<sup>5</sup>, dont l'œuvre imposante sur l'architecture montréalaise traite principalement de « l'historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais » par époques historiques et par la production architecturale correspondante. De même, la plupart des traités sur l'architecture montréalaise vue dans son ensemble l'abordent avec un regard historique, parfois tout à fait nostalgique<sup>6</sup>. À l'exception des articles d'actualité publiés dans les revues spécialisées et les journaux, les travaux sur l'état contemporain intégrant l'architecture en train de modeler, dans le moment présent, le visage de Montréal sont rares ou simplement inexistants<sup>7</sup>.

Nous distinguons ensuite des approches plus directement orientées vers les dimensions qui peuvent ouvrir sur la recherche architecturale et nourrir la démarche créative. Ainsi, les traités sur une ou plusieurs *étendues géographiques*, telles que les quartiers<sup>8</sup>, et les traités sur

- Madeleine Forget, *Les gratte-ciel de Montréal* (Montréal, Méridien, 1990).

- Les ouvrages de Raymonde Gauthier sur l'architecture religieuse et domestique couvrant des périodes historiques révolues comme *Victor Bourgeois et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal (1821-1892)* (thèse de doctorat, Université Laval, 1983) ; *Les manoirs du Québec* (Montréal, Fides, 1976) ; ou encore des traités sur les typologies caractéristiques de Montréal comme Richard de la Riva, Suzanne Gagnon et Gavin Affleck, *Les « PLEX », une tradition renouvelée* (Ottawa, Société canadienne d'hypothèques et de logement, 1997).

- On trouve encore des inventaires plus localisés comme celui d'Isabelle Bouchard et Gabriel Malo, *Les synagogues du Plateau Mont-Royal au XX<sup>e</sup> siècle : inventaire préliminaire* (Montréal, Programme de maîtrise en Conservation de l'environnement bâti, École d'architecture, Université de Montréal, 2000) ; ou l'ouvrage de Dane Lanken, *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era: 1884-1938* (Waterloo, Ontario, Penumbra Press, Archives of Canadian Art, 1993).

<sup>5</sup> Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Fides, 1974.

<sup>6</sup> À titre d'exemple, Luc d'Iberville-Moreau, *Lost Montreal*, Toronto, Oxford University Press, 1975.

<sup>7</sup> Citons, à titre d'exception, l'exposition et son catalogue sous la direction de Marc-Henri Choko, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk, *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal* (Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001).

<sup>8</sup> Dont les travaux remarquables et exhaustifs de Roger Gratton, par exemple *Pignon sur rue : les quartiers de Montréal* (avec Michèle Benoît, Montréal, Guérin, 1991) ou encore les travaux de l'Atelier d'histoire Hochelaga-Maisonneuve sur ledit quartier et, notamment, Pierre Larivière, *Évolution de l'architecture industrielle : un quartier-type : Hochelaga-Maisonneuve* (Montréal, Atelier d'histoire Hochelaga-Maisonneuve, 1982). Pour sa part, Pierre-Richard Bisson élabore, avec

des *matériaux* ou des *éléments architectoniques* typiques<sup>9</sup> visent à comprendre le caractère du bâti local, en plus de le décrire. Néanmoins, la visée de ces observateurs demeure rétrospective. Les écrits décrivant l'état de fait sont, dans une perspective plus actuelle, complétées par des *publications de projets* – dans le sens de descriptions de bâtiments réalisés ou à réaliser –, par des archives<sup>10</sup> ou par des chroniques de l'actualité architecturale<sup>11</sup>. Sous-sections de cette dernière catégorie, quelques analyses descriptives d'un projet, dont une seule monographie connue<sup>12</sup>, sont recensées. Finalement, une catégorie à part, les *guides d'architecture* et de parcours urbains, complète le tableau des ouvrages descriptifs.

Les ouvrages qui se consacrent spécifiquement à l'apport des architectes à la *constitution du caractère bâti* de Montréal et qui envisageraient l'apport de leur production non plus comme un objet historique, mais comme constituante d'un caractère propre de la

---

Suzel Perrotte, *l'Inventaire des travaux d'architectes à Outremont* (Montréal, Presses de l'Ordre des architectes du Québec, 1987).

<sup>9</sup> Quelques études abordent les caractéristiques de l'architecture montréalaise sous l'angle des matériaux (Jean Bélisle *et al.*, *Montreal Cast Iron Architecture / Architecture en fonte*, Montréal, [s.n.], 1984), alors que d'autres font état d'un type de détail architectonique particulier (l'un des exemples précoces étant l'article de Roméo Boucher et Jean Chauvin, « Nos 'belles' escaliers de Montréal », dans *La Revue populaire*, septembre 1933, p. 7-9) ; plus récemment, soulignons les ouvrages de Jean O'Neil avec photos de Pierre Phillipe Brunet, *Les escaliers de Montréal* (Hurtubise, Montréal, 1998) ; et *Les couronnements de Montréal* (Hurtubise, Montréal, 2002) ; ou encore Colette Godin (dir.), *Montréal, la ville aux cent clochers : regards des Montréalais sur leurs lieux de culte* (Saint-Laurent, Québec, Fides, 2002) ; et Kirk Johnson et David Widginton (trad. Hélène Rioux), *Montréal vu de près : voûtes, frontons, façades et gargouilles*, (Montréal, XYZ, 2002).

Des ouvrages plus analytiques traitent de systèmes constructifs (Jules Auger et Nicolas Roquet, *Mémoire de bâtisseurs : dessins de systèmes constructifs à Montréal aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Université de Montréal, École d'architecture, 1994).

<sup>10</sup> Telles les nombreuses publications du Service de l'habitation de Montréal qui font état des projets de logement à loyer modique, par exemple (Montréal, 1969) ; celles de l'Office municipal d'habitation de Montréal qui relatent des projets d'habitation (Montréal, 1990 et 1992) ; ou encore le répertoire réalisé par André Giroux *et al.*, *Plans de l'architecture domestique inventoriés aux Archives nationales du Québec à Montréal, Plans de l'architecture commerciale et industrielle inventoriés aux Archives nationales du Québec à Montréal, Plans de l'architecture publique, de l'architecture religieuse et du génie mécanique inventoriés aux Archives nationales du Québec à Montréal* (Ottawa, Direction des parcs et des lieux historiques nationaux, Parcs Canada, Direction des affaires indiennes et du Nord, 1975) ; ou bien l'ouvrage déjà cité de Marc-Henri Choko *et al.*, *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal* (2001).

<sup>11</sup> Outre les chroniques et les articles dans les quotidiens, la revue *ARQ-Architecture Québec* constitue depuis 1981 une plate-forme critique unique dédiée à l'architecture au Québec.

<sup>12</sup> Assya Bendeddouch, *Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture. L'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.

ville, sont pour ainsi dire inexistantes. Dans l'ouvrage piloté par Isabelle Gournay et France Vanlaethem – publié en 1998 à l'occasion de la présentation de l'exposition *Montréal métropole, 1880-1930* au Centre Canadien d'Architecture –, les auteures se sont donné l'objectif de comprendre la contribution des architectes à la construction du Montréal moderne, c'est-à-dire sur une période qui couvre les années 1880 à 1930. Attendu que la ville, pouvons-nous lire dans l'introduction,

est une œuvre collective qui s'inscrit dans la longue durée, elle ne saurait se réduire aux réalisations des architectes, car une grande part du bâti échappe à leur intervention. Toutefois, [...] guidés par le débat d'idées qu'ils entretiennent sur l'utilité et sur l'idéal de l'architecture, les architectes [...] matérialisent dans l'espace public autant les pouvoirs économiques et politiques que les réussites individuelles et les solidarités sociales, et contribuent à accorder la forme urbaine aux valeurs nouvelles<sup>13</sup>.

Cet ouvrage trace l'importance d'étudier le bâti propre à Montréal grâce aux contributions d'architectes, mais laisse le champ ouvert à l'étude d'un tel sujet à partir des projets (le projet consistant en une démarche conceptuelle) plutôt que du bâti existant. Il retrace, entre autres, l'évolution de quelques caractères du bâti montréalais, tels que les infrastructures de transport en tant que miroir des ambitions territoriales (la contribution de David B. Hanna<sup>14</sup>) ou le gigantisme du centre-ville (Isabelle Gournay<sup>15</sup>). Mais ces attributs de la montréalité, abordés pour une période depuis longtemps révolue (les auteurs s'arrêtent aux années 1930), sont traités encore une fois dans une perspective historiographique qui relate un état de fait.

Comment de tels attributs, et d'autres, sont-ils traités ou reconduits encore aujourd'hui dans le travail des architectes et des aménagistes, sur leurs écrans et leurs tables à dessin ? L'ensemble des écrits sur le sujet laisse la question sans réponse.

En définitive, dans l'approche caractérisant l'ensemble des ouvrages qui constitue cette première famille qui aborde Montréal sous l'angle de l'histoire de son architecture, le

---

<sup>13</sup> Isabelle Gournay, « Introduction », Isabelle Gournay et France Vanlaethem, *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture et Boréal, 1998, p. 11.

<sup>14</sup> David Hanna, « L'importance des infrastructures de transport », Isabelle Gournay et France Vanlaethem, *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture et Boréal, 1998, p. 49-61.

<sup>15</sup> Gournay, « Introduction », 1998, p. 11-16.



caractère spécifique du bâti montréalais résiderait dans la continuité des formes historiques, qu'elles soient récentes ou anciennes. Ce caractère serait une affaire de préservation à partir d'une position contemplative du passé.

Une telle approche donne lieu à une méthode du projet qui privilégie essentiellement, dans un but louable, de « sauver Montréal », bâtiment par bâtiment, à plus forte raison si lesdits bâtiments présentent une valeur patrimoniale. La méthode consiste soit à ajuster la vocation aux besoins contemporains, soit à restaurer le bâtiment selon les méthodes patrimoniales. Cette méthode, désignée communément « les 3R » – pour Restauration, Rénovation et Recyclage (plus récemment, dans la logique de l'option de développement durable, l'expression « les 3R » signifie réduction, réutilisation, recyclage) –, comme en témoigne Susan Bronson<sup>16</sup>, met l'accent sur l'enseignement de cette approche du projet comme solution de rechange à la construction à neuf. Proposant de sauvegarder plutôt que de démolir des constructions existantes, la méthode propose des solutions « *culturally responsible, socially acceptable and even economically viable*<sup>17</sup> ». Cependant, pour plusieurs, la méthode autorise l'émulation par mimétisme de l'« existant » dans les projets conçus à neuf.

Si cette méthode était l'unique moyen de garantir le caractère particulier du bâti de la ville, la montréalité serait-elle exclusivement une affaire de collection de bâtiments à caractère historique sauvegardés ou repris ?

### **3.1.2 La quête d'une identité montréalaise unique dont découle la stratégie de s'intégrer à l'existant**

Un autre corpus que nous avons étudié traite plus directement de l'investissement identitaire dans le bâti. Se saisissant de ce thème, la critique architecturale débat de ce qu'il convient de bâtir à Montréal.

---

<sup>16</sup> Susan Bronson est professeure à l'École d'architecture de l'Université de Montréal et fait partie, avec le professeur Jean-Claude Marsan, de l'équipe du programme de maîtrise en « 3R ». Le texte de Susan Bronson que nous évoquons est : « The Three Rs: Restoration, Renovation and Recycling », Bryan Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule, 1989, p. 154-167.

<sup>17</sup> Bronson, « The Three Rs », 1989, p. 154-167.

Dans la foulée de l'élan vers l'émancipation de l'architecture nord-américaine, dès les années 1920, de l'emprise sur elle de l'École de Beaux-Arts de Paris et d'autres sources européennes, des auteurs affirment l'émergence des styles nationaux<sup>18</sup>. Avec, à l'arrière plan, le procès de la modernité comme expression de l'architecture des villes en Amérique, s'amorce un débat sur les styles « appropriés » et sur les manières d'enseigner l'art de construire dans les écoles d'architecture.

Durant plusieurs décennies encore, dans l'histoire du débat architectural au pays, la question de la spécificité particulière des manières de bâtir apparaît d'abord sur le plan *national*<sup>19</sup> : l'architecture canadienne se distingue-t-elle de l'américaine, la canadienne-française de celle du Canada anglais ? Comment définir une architecture spécifiquement québécoise ?

Cette approche caractérise les courants régionalistes en architecture qui apparaissent aussi ailleurs dans le monde. Le Portugal et l'Espagne en tête, les aménagistes et les architectes conçoivent des projets qui s'inscrivent dans leur contexte en reprenant des thèmes des architectures vernaculaires<sup>20</sup>. Plus près de nous, mentionnons l'imposante œuvre de Frank

---

<sup>18</sup> Isabelle Gournay rapporte les propos de l'architecte Fernand Préfontaine publiés dans *La Patrie* du 3 avril 1926 : « Nos voisins les Américains, qui nous influencent énormément dans beaucoup de domaines, sont presque arrivés [*sic*] à réaliser un style américain. Les gratte-ciel, dont quelques-uns sont très beaux, affirment l'existence d'un art national aux États-Unis. » (Isabelle Gournay et France Vanlaethem, *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture et Boréal, 1998, p. 194.)

<sup>19</sup> Par exemple, dans son article intitulé « Pour une architecture canadienne » (*The Journal of Royal Architectural Institute of Canada*, vol. XXVI, n° 9, septembre 1947, p. 334), l'architecte Lucien Mainguy décline les critères de « l'art architectural qui exprimera les caractères d'une population [...] L'architecture de nos demeures sera canadienne dans la mesure où elle reflètera fidèlement les besoins des familles canadiennes [ceux-ci faits] des habitudes, [...] des traditions, [...] du degré de culture qui conditionne leurs tendances, et de leur souci d'adaptation [...] Notre architecture sera canadienne dans la mesure où elle se conformera fidèlement aux exigences du climat canadien [...] à la nature des matériaux disponibles et favorables qui s'y trouvent et aux techniques de construction qui s'y exercent. » À la même époque, certains déplorent le manque d'architecture « qui se distingue » à Montréal en termes de qualité architecturale et de sa différenciation par rapport à l'architecture ailleurs. (Campbell Merret, « Quebec », *The Journal of Royal Architectural Institute of Canada*, vol. XXV, n° 7, juin 1948, p. 255.)

<sup>20</sup> Notons ici que Lucie K. Morisset et Luc Noppen signalent d'importantes différences entre le recyclage d'un passé géographique propre à l'architecture *régionaliste* – celle, essentiellement romantique, née du pittoresque, qui inspira Ramsay Traquair et les « McGill boys » (voir note suivante) – et le recyclage d'un passé historique propre à l'architecture *nationaliste* dont « les usages

Lloyd Wright – dont les créations s'étendent sur toute la première moitié du siècle dernier – qui proposait d'adapter chacun de ses projets à son contexte particulier afin de l'inscrire dans les paysages et les mentalités proprement américaines.

Au Québec, cette quête de l'identité par le bâti est, à cette époque, traduite par l'engouement pour la « maison québécoise<sup>21</sup> », comme en témoigne, par exemple, la tenue en 1942 d'un concours d'architecture canadienne-française organisé par le gouvernement québécois et dont les images primées ont été publiées sous le titre « Une belle maison dans une belle province<sup>22</sup> ». Concurrément, des historiens de l'architecture s'appliquent à démêler l'écheveau des sources, des inspirations et des étapes de la genèse des variantes de la maison québécoise. Pionnier au Québec, Gérard Morisset<sup>23</sup> propose ses interprétations de cette évolution par l'entremise des métamorphoses et des sources concernant les caractères de la maison québécoise. Cette historiographie fera plus tard l'objet d'interprétations révisées, notamment par l'historien de l'architecture Luc Noppen. En effet, « c'est souvent à partir de la projection de préoccupations typiquement de notre siècle que le passé a été interprété et, dans quelques cas, reconstruit<sup>24</sup> ». Le modèle de la maison du terroir a longtemps été considéré comme figure identitaire québécoise. Aussi, jusqu'aux années 1980, de vagues

---

identitaires du passé, au Québec à tout le moins, ressortissent davantage à l'historicisme de Taché ». (Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « À la recherche d'identités. Usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec », Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, p. 127.)

<sup>21</sup> Lucie K. Morisset trace, dans sa thèse de doctorat, le développement du régionalisme québécois « sensible aux formes locales » et de l'épopée des architectes nationalistes qui se sont inspirés de l'important corpus des monuments anciens et des caractéristiques du terroir constitué par les professeurs Percy Nobbs et Ramsay Traquair pour leur recherche et pour leur enseignement à l'École d'architecture de l'Université McGill. Les architectes nationalistes « découvriraient, dans les formes vernaculaires normandes et bretonnes, que les rationalistes avaient cru déceler aux origines de l'architecture canadienne les sources de l'affirmation du caractère français de la province ». L'auteure souligne l'évolution d'un régionalisme général, partant d'une sensibilité originelle aux caractéristiques du « terroir » canadien – sensibilité bien anglo-saxonne – à un nationalisme – en architecture – beaucoup plus précis. (Lucie K. Morisset, *Arvida. Cité modèle, ville moderne, ville de l'aluminium*, thèse de doctorat, Institut de géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 1996, p. 230 et 326.)

<sup>22</sup> Mentionné par Jean-Louis Robillard dans « Depuis une architecture québécoise », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 6.

<sup>23</sup> Gérard Morisset, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec [s.n.], 1949, 150 p.

<sup>24</sup> Luc Noppen, « La maison québécoise : un sujet à redécouvrir », *Architectures : la culture dans l'espace*, série Questions de culture, n° 4, Ottawa, Léméac, 1983, p. 78 (notice figure 5).

inspirations de ce modèle ont eu la faveur des constructeurs des banlieues partout au Québec<sup>25</sup>.

Dès le début des années 1970, Melvin Charney, architecte et artiste visuel, inaugure la question de la spécificité de l'architecture québécoise, non plus par l'entremise d'un modèle type – tel que la maison québécoise –, mais par l'entremise du caractère du paysage bâti, urbain en l'occurrence. En 1971, dans une allocution intitulée « Pour une définition de l'architecture au Québec », qu'il prononce aux conférences J.A. de Sève *Architecture et urbanisme au Québec*<sup>26</sup>, Melvin Charney préconise l'importance de « tracer l'évolution de l'identité culturelle de l'architecture, puis de la relier à l'identité changeante des Québécois et à leur statut en Amérique du Nord<sup>27</sup> ». Pour la première fois, dans le corpus d'ouvrages sur la quête identitaire par le bâti au Québec, l'approche est véritablement urbaine. Cependant, à l'inspiration vernaculaire du terroir fait place l'inspiration populiste – sorte de vernaculaire urbain :

Si l'on veut retracer l'évolution d'une authentique architecture moderne au Québec au cours de la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>, c'est dans les rues qu'il faut la chercher. Les changements qui advinrent pendant cette période eurent lieu en dehors du cadre de l'architecture officielle et académique. Non seulement la littérature concernant ce qui était reconnu comme œuvre d'architecture est presque inexistante, mais aussi la définition même de l'architecture était récemment encore très étroite, bien qu'il n'y ait pratiquement aucun document sur cette période, mis à part de rares études offrant un certain intérêt ; c'est le cas, par exemple, d'une

---

<sup>25</sup> France Vanlaethem taxe ce phénomène de « régionalisme pervers ». Critiquant la position « régionaliste restrictive » dont elle identifie, au Québec, quatre phases, celle-ci prône, à l'instar de Kenneth Frampton, un « régionalisme critique » : « [...] au Québec, [le régionalisme] s'est déjà opposé à la modernité au cours des années vingt, [...] il a disqualifié la modernité dans les années quarante, [...] il a été emporté par le Style International dans les années soixante trouvant refuge dans l'expressionnisme, le folklore et la protection des sites. Un régionalisme pervers se manifeste encore de nos jours [écrit-elle en 1982] dans cette forme dégradée de la tradition que représente le style pseudo-québécois commercial [...] Il appartient aux architectes de poursuivre ce débat sur l'architecture et la ville en rejetant définitivement tout regard nostalgique en arrière, vers l'habitat rural ancestral où s'exprimaient, comme par magie, l'âme et le génie d'un peuple ». (France Vanlaethem, « Modernité et régionalisme au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 14, août 1983, p. 8-10.)

<sup>26</sup> Publiée par Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 11-42. Abrégée et parue sous le titre Melvin Charney, « Towards a Definition of Quebec Architecture », *Progressive Architecture*, vol. 53, n° 9, sept. 1972, p. 104-107.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13.

étude faite par le géographe Raymond Tanghe<sup>28</sup> sur l'évolution de l'habitation montréalaise<sup>29</sup>.

Melvin Charney est l'un des pionniers de cette perspective urbaine et populiste, position en émergence, à cette époque, chez d'autres penseurs ailleurs, comme les architectes étasuniens Robert Venturi et Denise Scott Brown qui publient, en 1972 – donc un an après le texte cité de Melvin Charney –, avec Steven Izenour, le célèbre *Learning from Las Vegas*. Charney et Venturi ont sans conteste puisé dans l'héritage de Giovannoni et Sitte, par l'entremise, sans doute, des néorationalistes italiens (Rossi) ou encore des groupes de reconstruction des villes dont la pensée fut formalisée par les frères Krier. Charney écrit :

Ce qui a débuté dans les années 50 avec le pressentiment qu'il existe des rapports entre les édifices et leur milieu environnant, s'affirme vers le milieu des années 60 dans un « contextualisme » physico-spatial de toute la création architecturale contemporaine. Ces démarches contextuelles ont été par la suite élargies à la spécificité urbaine, temporelle et symbolique de l'architecture. Le *contextualisme* s'est transformé en *rationalisme* par la reconnaissance de l'autonomie propre d'un *langage* architectural. Ce *rationalisme* s'est amalgamé à un genre de *réalisme* par l'introduction des notions de lexique et de typologie des lieux [...] Un imaginaire formel s'est installé<sup>30</sup>.

Selon Melvin Charney, c'est au début des années 1960 que quelques architectes – dans l'élan de la Révolution tranquille dont l'effet libérateur révéla une phase nouvelle de conscience nationale – se penchent sur le problème de l'expression de l'identité nationale par une architecture propre aux conditions immédiates de leurs œuvres et de leur situation historique. Au nombre des exemples pris dans tout le Québec, l'œuvre de l'architecte montréalais Roger D'Astous, analysée par Melvin Charney, est particulièrement significative. L'auteur dresse ainsi le « projet », la nécessité, d'affirmer l'identité québécoise renouvelée et originale par les œuvres des architectes.

---

<sup>28</sup> Raymond Tanghe, *Montréal*, Montréal, Lévesque, 1936, et *Géographie humaine de Montréal*, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-Française, c1928.

<sup>29</sup> Melvin Charney, « Pour une définition de l'architecture au Québec » allocution prononcée aux conférences J.A. de Sève *Architecture et urbanisme au Québec*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 24.

<sup>30</sup> Melvin Charney, « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 12.

Par la suite, en deuxième phase de cette quête identitaire dont nous traçons ici l'évolution, le débat de la critique architecturale s'oriente vers une échelle territoriale locale : la notion de l'architecture montréalaise apparaît par contraste avec celle des autres régions du Québec, des autres villes. Durant la deuxième moitié des années 1970, le discours posant la spécificité montréalaise par son paysage construit commence à s'imposer<sup>31</sup>. C'est encore Melvin Charney qui sera non seulement le premier en 1974, mais l'un des rares<sup>32</sup>, à déplacer le débat de l'architecture nationale vers une perspective proprement montréalaise<sup>33</sup>. Dans son article « Saisir Montréal<sup>34</sup> », celui-ci réaffirme sa perspective urbaine et populiste, tout en l'appliquant au cas spécifique de Montréal. Melvin Charney y plaide en faveur d'un développement urbain socialement intégré, révélant l'aspect collectif de la ville. Il maintient

---

<sup>31</sup> Les travaux de Melvin Charney s'inscrivent dans un contexte culturel plus général. L'intérêt pour l'identité investie dans le paysage bâti montréalais, pour son caractère unique, s'accroît dès les années 1970 car il correspond aux préoccupations de l'époque. Esther Trépanier (1999) écrit : « [À partir des années 1960, l'architecture participe – de concert avec les arts visuels et la littérature – à] l'enjeu [...] de reconnaissance de la ville moderne comme un espace [...] d'une lutte pour la démocratisation de l'art et, à divers niveaux, pour la reconnaissance de la culture et des modes de vie populaires et urbains particuliers à ce que l'on définit désormais comme les 'Québécois'. » (Esther Trépanier, « Les artistes québécois et la ville. Les ambiguïtés de l'identité urbaine », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis St-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Nota bene, p. 271-283, cit. p. 277.)

<sup>32</sup> Cependant, le débat sur la spécificité de l'architecture québécoise (donc nationale) se poursuit durant les années 1970 et 1980, comme en témoignent d'autres articles de Melvin Charney et ceux d'autres critiques. L'intérêt de la question se voit consacré par la publication, en janvier/février 1982, du cinquième numéro de la revue *ARQ Architecture-Québec*, qui contient notamment l'éditorial signé Jean-Louis Robillard « Depuis une architecture québécoise » (1982) ainsi que l'article « À qui de droit : au sujet de l'architecture au Québec » signé Melvin Charney (1982). Le septième numéro (mai-juin 1982) de la revue enchaîne avec le thème de l'architecture et le problème de la continuité.

<sup>33</sup> Cependant, déjà en 1942, Victor Barbeau soulève en quelque sorte le projet de « faire de Montréal une ville française [en montrant] les origines des Canadiens français dans ses traits » au diapason avec les ambitions identitaires de ses habitants francophones. Il écrit dans *Ville, ô ma ville !* (Éditions de la Société des écrivains canadiens, 1942, p. 294) : « Hochelaga avait une âme, Ville-Marie en avait une. Montréal retrouvera la sienne lorsque nous aurons nous-mêmes retrouvé la nôtre. » (Citée aussi dans *Montréal en prose, 1982-1992 : anthologie* présentée par Nathalie Fredette, Montréal, Hexagone 1992, p. 184-185 ; Yves Deschamps, « Montréalité », *ARQ Architecture-Québec*, n° 102, avril 1998, p. 12-13 ; Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », Lucie K. Morisset, Patrick Dieudonné et Jean-François Simon (dir.), *Réinventer pays et paysages. Bretagne Québec*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 2003, p. 70-101.)

<sup>34</sup> Melvin Charney, « Saisir Montréal », *Découvrir Montréal*, Montréal, Les Éditions du Jour/Société d'architecture de Montréal, 1975, p. 16-35 (édition originale : « Understanding Montreal », *Exploring Montreal; its People, Buildings and Places*, sous la direction de Pierre Beaupré et Annabel Slaight, Toronto, Greey de Pencier Publications, 1974).

que l'architecture caractéristique d'une ville se révèle, outre ses monuments, dans la rue et dans les bâtiments qui la constituent : la rue fournit la cohésion d'ensemble au paysage bâti. Il s'agit de ce qu'il nommera plus tard « *the montrealness of Montreal*<sup>35</sup> », notion reprise ensuite et traduite par le terme « montréalité<sup>36</sup> ». Dans cette notion, Charney se réfère, pour le caractère particulier du bâti, à une qualité investie dans le paysage urbain et non à une collection de bâtiments seuls. Il prône l'importance de relier les bâtiments nouveaux à la trame urbaine et de préserver l'autonomie montréalaise du caractère des nouveaux projets. De plus, il cherche la montréalité non seulement dans les projets d'architectes, mais aussi dans les aspects collectifs du tissu urbain<sup>37</sup>.

[À] Montréal, au contraire de la plupart des autres grandes villes nord-américaines, le sens physique fondamental provient de l'ensemble ; chaque bâtiment se présente comme élément partiel qui s'ajoute au lieu de se distinguer. Bien sûr, il existe des monuments qui se distinguent. Mais c'est dans la rue que l'on rencontre une cohésion qui semble fournir un élément déterminant : un lien entre les gens, le sens de la ville façonnée par tous et qui leur appartient<sup>38</sup>.

On peut rappeler ici la pensée préceuse de Jane Jacobs qui écrivait en 1961 : « ce qui fait le tissu des villes, c'est l'accumulation des bâtiments modestes, ordinaires et sans éclat, et c'est ce tissu qu'il convient de préserver pour garder ce que fait vraiment la ville<sup>39</sup> ».

La démarche de Melvin Charney s'inscrit dans un mouvement plus général, dont il est sans aucun doute l'un des vecteurs actifs pour la sauvegarde de Montréal, celui vécu et perçu

---

<sup>35</sup> Melvin Charney, « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », *The Architectural Review*, n° 999, mai 1980, p. 299-302 – Réédité dans Melvin Charney et Irena Latek (dir.), *Ville métaphore projet : architecture urbaine à Montréal 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, p. 17-30.

<sup>36</sup> Au sujet de la paternité de ce terme, voir note 2, Chapitre I.

<sup>37</sup> Melvin Charney dit, à propos de l'aspect collectif de la ville : « L'histoire de Montréal étant ce qu'elle est, cet aspect collectif semble exister et persister non seulement grâce à ce qui a été planifié, [...] mais plus souvent malgré ce qui a été réalisé. Plus précisément, le caractère humain significatif de Montréal provient de l'adaptation opportune du milieu, produit dans des conditions climatiques rudes, par la résistance des gens face à l'aliénation de la vie urbaine ». (Charney, « Saisir Montréal », 1975, p. 19-20.)

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>39</sup> Jane Jacobs (trad. Claire Parin-Senamaud), *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Liège, Belgique, Pierre Mardaga, c1991 [c1961, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books], p. 61.



par sa population. Durant les années 1970 se constitue un mouvement populaire<sup>40</sup> stimulé par les groupes de pression<sup>41</sup> qui s'opposent à ce qui était perçu comme la destruction généralisée de la ville par les promoteurs. Ces luttes contribuent à promouvoir l'idée d'une architecture proprement montréalaise, non plus à partir de monuments seuls, mais également par l'entremise des constructions anonymes caractéristiques du tissu urbain local.

Dans son projet de thèse, Martin Drouin – s'intéressant à l'identité à partir de la constitution de l'idée du patrimoine montréalais – fait état de l'historique de cette quête jusqu'à nos jours. Il conclut qu'il existerait donc « [selon les ouvrages recensés par Martin Drouin] une somme de 'données objectives' qui auraient donné à Montréal son caractère unique<sup>42</sup> ». En effet, depuis Melvin Charney, nombreux sont les auteurs qui affirment la montréalité du bâti de cette ville. Pourtant, si la « personnalité » de Montréal est généralement reconnue, aucune étude ne s'est engagée sur les voies ouvertes par Melvin Charney pour se pencher sur sa teneur : en quoi consiste-t-elle précisément ? La montréalité serait-elle une sorte de caractère diffus ou serait-il possible de la décrire en termes proprement architecturaux ?

Ces essais et ces luttes affirment en effet l'existence d'une sorte de caractère diffus qui donnerait à Montréal un visage distinctif des autres villes. Des méthodes soucieuses de la continuité spatiale et formelle de la ville en découlent et la nécessité de s'intégrer à Montréal est de tous les discours. L'idée d'intégrer des projets à Montréal – l'idée de la montréalité – est particulièrement consacrée dans la fortune critique à partir des années 1980. Des projets

---

<sup>40</sup> Martin Drouin affirme : « Aux côtés d'experts qui articulent un discours autour de Montréal et de son patrimoine, une myriade de groupes de pression, à partir de la fin des années 1960, se formèrent afin de lutter pour la sauvegarde d'un patrimoine montréalais ». (Martin Drouin, *La sauvegarde d'un patrimoine urbain et la formulation d'une identité (Montréal, 1973-2000)*, projet de thèse présenté au Programme de doctorat en études urbaines, INRS/UQÀM, 2002, p. 15.)

<sup>41</sup> Tel que l'organisme Sauvons Montréal, né en 1973, à la suite de la lutte populaire s'opposant à la démolition de la maison Van Horne, dont le ministère des Affaires culturelles avait rejeté le classement ; en 1975 est créé Héritage Montréal (Martin Drouin, *La sauvegarde d'un patrimoine urbain*, 2002).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 16.

sont primés par le concours du prix Orange<sup>43</sup> et du prix Citron<sup>44</sup> « d'insertion en milieu urbain » décernés par l'organisme Sauvons Montréal, qui élit régulièrement le projet qui s'intègre le mieux à Montréal, puis couronne celui qui fait le plus offense à l'idée de montréalité. Encore une fois, cette fortune critique parle de la montréalité comme d'une épithète globale, sans en explorer les figures.

L'idée de s'intégrer à Montréal correspond à un débat, ici et ailleurs, sur le contextualisme. À la fin des années 1970, les méthodes de projet sont marquées d'un contextualisme typomorphologique dont l'École française<sup>45</sup> d'« architecture urbaine » se fait l'un des porte-parole. À l'instar de celle-ci, la critique architecturale au Québec ouvre le débat sur l'intégration des nouveaux projets à leur contexte, comme en témoigne l'exposition *Construire en quartier ancien*. Cette exposition française, montée au Québec en 1979 lors des Mille Jours pour l'architecture au Québec, présente le volet intitulé « De la rupture à la continuité, l'architecture québécoise et le problème de l'insertion », qui explore la thématique de la construction nouvelle en contexte existant<sup>46</sup>. Pour certains, cette intégration demeure pourtant une question de conservation historique. À cette occasion, Annick Germain écrit :

On peut en effet se demander si le « contextualisme » en architecture, et plus particulièrement la définition d'une architecture urbaine, ne doivent pas être rattachés à la problématique du patrimoine. N'est-ce pas par le biais de préoccupations relatives à la conservation et à la protection de l'environnement historique d'abord puis naturel que sont posées, aujourd'hui, à titre d'intérêt public, les conditions de l'insertion de l'architecture dans un environnement spécifique<sup>47</sup>?

---

<sup>43</sup> Sauvons Montréal attribue, en 1982, ses premiers prix Orange au 3439-3445, rue Sainte-Famille et au 3492, rue Durocher (source : site Internet d'Héritage Montréal [www.heritagemontreal.qc.ca]).

<sup>44</sup> Premier prix Citron attribué, en 1974, par la Société d'architecture de Montréal à l'immeuble de l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec (ITHQ), rue Saint-Denis, en face du carré Saint-Louis (source : site Internet d'Héritage Montréal [www.heritagemontreal.qc.ca]).

<sup>45</sup> Voir chapitre II.

<sup>46</sup> La revue *ARQ Architecture-Québec* y consacre un numéro spécial, n° 7, mai-juin 1982.

<sup>47</sup> Annick Germain, « Architecture urbaine : Enjeux et débat social », *ARQ Architecture-Québec*, n° 7, mai-juin 1982, p. 26.

Finalement, le dernier numéro de la revue *ARQ Architecture-Québec* de l'année 1982<sup>48</sup> aborde plus particulièrement le thème de l'aménagement spécifique à Montréal dans les articles « Le modèle montréalais : un conglomérat de villages<sup>49</sup> » ou encore « Montréal : le lieu des différences<sup>50</sup> », qui montrent les préoccupations du moment. Les thèmes « continuité », « insertion », « retour à la ville », « intégration » marquent l'époque.

Ainsi, pour les tenants de cette approche qui fait sienne la deuxième famille d'ouvrages portant sur la montréalité, l'identité urbaine est également – comme pour le premier groupe – une affaire de reprise des caractères propres aux époques antérieures. Cependant, leur regard se porte également vers une autre échelle urbaine que celle du bâtiment. Le caractère spécifique résiderait dans les trames urbaines, matérialisées autant dans l'architecture anonyme des rues que dans l'architecture d'auteurs. La continuité urbaine consiste là aussi à « préserver », cette fois, les traces des structures matérielles ou cachées. S'intégrer à Montréal devient donc une deuxième méthode de projet, méthode issue de la quête identitaire.

Pour sa part, Melvin Charney érige cette approche en une méthode du projet d'architecture urbaine. À partir de celle-ci et de sa production artistique, Melvin Charney sera l'instigateur d'une méthode de design du projet architectural urbain désormais nommée l'École de Montréal<sup>51</sup>, approche qu'il fonde en 1978 à l'École d'architecture de l'Université de Montréal et qu'il enseignera jusqu'à la fin des années 1980 au sein de son Unité d'architecture urbaine<sup>52</sup>. Appuyée sur les critiques franco-italiennes et les textes fondateurs d'Aldo Rossi et de Henri Lefebvre, sa méthode stipule que toute intervention urbaine doit

---

<sup>48</sup> *ARQ Architecture-Québec*, n° 10, décembre 1982.

<sup>49</sup> Alain Medan, « Le modèle montréalais : un conglomérat de villages », *ARQ Architecture-Québec*, n° 10, décembre 1982, p. 22-23.

<sup>50</sup> Anne Cauquelin, « Montréal : le lieu des différences », *ARQ Architecture-Québec*, n° 10, décembre 1982, p. 24-25.

<sup>51</sup> Louis Martin, « De l'école à la ville : la naissance d'une École de Montréal », *ARQ Architecture-Québec*, n° 83, février 1995, p. 8-13.

<sup>52</sup> La production et la méthode de cette unité d'enseignement, dont l'activité se poursuit cette fois sans Melvin Charney, ont été consignées dans Melvin Charney et Irena Latek (dir.), *Ville, métaphore, projet. Architecture urbaine à Montréal 1980-1990*, Montréal, Méridien, 1992.

« tenir compte du savoir produit lors d'une lecture préalable de la ville<sup>53</sup> ». La ville est abordée comme une forme. Au-delà de la commande éventuelle qui stipule la programmation d'une intervention à bâtir, « l'essence de la ville constitue le thème central du projet, la recherche du sens du lieu en devient le programme<sup>54</sup> ». Cependant, cette « essence » de la ville – et dans le cas de Montréal cette dernière serait, pour les « melviniens » la montréalité – dans les projets produits par l'École de Montréal tient encore une fois plus du caractère diffus du bâti transmis par les trames que du sens propre spécifique à un lieu particulier.

En se basant sur un savoir concernant la ville et généré par cette méthode à partir de la compréhension de sa forme, le caractère spécifique du bâti montréalais réside dans l'idée de la continuité urbaine et devient, dès lors, un instrument de propagation des mêmes principes typiques des formes urbaines de la ville (typomorphologie urbaine). Serait-ce parce que les méthodes typomorphologiques n'offrent pas d'outil pour réinventer, pour actualiser le sens du bâti de la ville que leur pertinence paraît moindre à partir des années 1990 ? Prenant la typomorphologie d'un tissu urbain pour un fait immuable et pour l'inspiration incontournable présidant à tout nouveau projet, cette méthode essentialiste – selon laquelle une sorte de modèle d'« essence montréalaise » immuable présiderait à toute nouvelle réalisation – néglige de reconnaître le caractère prospectif et novateur du geste créateur. Partant, il convient de poser la question suivante : comment, par l'entremise du projet, est-il possible de contribuer à la montréalité du bâti sans pour autant en figer les caractères dans un regard rétrospectif ?

Néanmoins, grâce à l'apport de Melvin Charney et de son école, la montréalité n'est plus uniquement une idée construite à partir de faits observés, traqués dans le paysage bâti : elle devient un matériau pour concevoir des projets, un matériau « recyclable ». En effet, l'École de Montréal a eu pour mérite d'envisager la possibilité de recycler l'idée de la montréalité dans le projet. « On peut [...] créditer Melvin Charney d'avoir fait passer l'identité montréalaise de la caractérisation de l'existant à la formulation d'un projet d'édification : la montréalité devint une forme de la modernité, un avenir qu'il restait à

---

<sup>53</sup> Louis Martin, « De l'école à la ville... », p.9 rapporte une allocution de Georges Adamczyk lors de colloque *Montréal : Agir dans la ville*, Ville de Montréal, 1995.

<sup>54</sup> Propos d'Irena Latek, professeure à l'Unité d'architecture urbaine, rapportés dans un article de Louis Martin, « De l'école à la ville : la naissance d'une École de Montréal », *ARQ Architecture-Québec*, n° 83, février 1995, Montréal, p. 10.

construire.<sup>55</sup> » Or, dès le moment où la montréalité résiderait dans la formulation d'un projet d'édification – empruntons la formulation de Luc Noppen et Lucie K. Morisset –, « il apparaissait possible à l'architecte de *produire* [dans le temps présent, dans le temps du projet] la montréalité<sup>56</sup> ».

### 3.1.3 Recycler la mémoire du lieu dont découle la stratégie de réactualiser les couches mémorielles

Ainsi, manifestement, la forme urbaine change, évolue, et ce, en partie à cause des projets d'auteurs<sup>57</sup>. En vertu de quels procédés dans le projet l'idée de la montréalité peut-elle apparaître renouvelée, réinventée même ?

Vers la fin des années 1980, le débat sur l'identité dans le bâti s'éloigne d'une perception générique, nationale ou locale. Évoluant, durant cette troisième phase, du générique au particulier, l'identité ne résiderait plus uniquement dans un caractère diffus du bâti : elle serait investie dans chaque intervention en rapport avec les états antérieurs d'un site particulier.

L'idée de recycler la montréalité ouvre ainsi la voie à une troisième approche : la montréalité pourrait se révéler le produit d'un recyclage, dans le projet d'édification, de la mémoire d'un site, de la mémoire d'occupation du site. Arrimée à sa passion incessante pour la montréalité, c'est une voie que Melvin Charney explore dès la fin des années 1980 dans une nouvelle thématique, soulevée quelques années plus tard dans une entrevue intitulée « Melvin Charney, explorateur de la mémoire collective<sup>58</sup> ». En termes d'investissement identitaire, celui-ci propose de recomposer, pour chaque nouvelle œuvre construite, « une strate inhérente au lieu, ce lieu dont la présence n'est rien de plus que la superposition des fictions qui le soutiennent<sup>59</sup> ». Ces fictions seraient issues de l'énergie qui constitue la

---

<sup>55</sup> Noppen et Morisset, « La montréalité de Montréal », 2003, p. 87.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>57</sup> Le terme consacré « projet d'auteur » désigne les projets pensés et conçus par des professionnels de l'aménagement (architectes, designers urbains et architectes du paysage).

<sup>58</sup> Entrevue réalisée par Catherine Millet, « Melvin Charney, explorateur de la mémoire collective », *Art Press*, n° 22, mai 1995, p. 56-60.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 59.

mémoire collective associée à un lieu. Une intervention à construire « par-dessus des édifices ou des sites existants » – en tant que nouvelle strate mémorielle du lieu – devrait éviter d’« effacer le lieu au nom de l’architecture ». Travail au sein de « notre mémoire collective [...] ces constructions, loin de recouvrir, font au contraire surgir toute la sédimentation des images sous-jacentes à ces lieux ».

Melvin Charney introduit ici une nouvelle dimension de la montréalité : celle de la construction idéelle d’images qui la sous-tendent. La montréalité n’est plus un *état de fait*, elle devient un *effet de constructions identitaires* lorsque ces images sont reconnues dans la mémoire collective au sein d’un paysage idéal.

Durant la même année, 1995, Luc Noppen et Lucie K. Morisset publient « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l’histoire. Usages et fonctions du passé dans l’architecture actuelle » : le premier texte cohérent, au Québec, pour une approche qui problématise « l’histoire [*d’un lieu* cette fois] comme matériau du projet<sup>60</sup> ». Débattus à l’aide de projets réalisés avec le concours de l’expertise scientifique des auteurs en interprétation historique, les concepts proposés constituent la nomenclature d’une approche sémiogénétique émergente. « Recycler le lieu », « scénographier l’histoire », « la logique du lieu comme principe organisateur du projet », « la mémoire structurante », « la mémoire essentielle » sont autant de thèmes annonciateurs d’une méthode qui mènent, au-delà de la typomorphologie, à la méthode abordée à la sous-section précédente. Le texte de Luc Noppen et Lucie K. Morisset est une sorte de manifeste pour une méthode investie d’une « quête sémantique », identitaire, d’un genre nouveau, ouverte au changement :

Certes, quand la typomorphologie, ayant réinvesti de signification ou d’identité la totalité de l’espace urbain, se trouvera condamnée à se reproduire elle-même, la mémoire demeurera perpétuellement réinventée ; et ancrée au lieu, elle en définira, encore, cette essence que chacun négocie, du haut des remparts de sa propre identité<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Le thème de « recycler les inscriptions concrètes de l’histoire du lieu et de la culture du site, [tout] en demeurant contemporain » est aussi annoncé dans un texte que les auteurs publient également en 1995 : Morisset et Noppen, « À la recherche d’identités », 1995, cit. p. 127.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 230.

Ainsi, les auteurs proposent que l'histoire du lieu même devienne « matériau du projet » dans une « mise en scène de la mémoire du lieu » par le projet à construire. Lucie K. Morisset et Luc Noppen explorent cette position en faveur de la culture actuelle qui « se dégage [comme] une voie parallèle qui offrirait à la création architecturale le pouvoir de se souvenir (et d'oublier), sans pour autant reproduire<sup>62</sup> ».

Dans cette troisième et dernière perspective que nous avons retracée, la référence du recyclage dans le projet ne provient plus des bâtiments historiques « à la pièce » ni des typomorphologies du tissu urbain existant. Dans cette perspective, tournée vers le devenir, la référence est le lieu d'édification : le site et ses couches mémorielles.

En effet, pour échapper à la stricte méthode typomorphologique qui préconise le mimétisme du bâti existant (à la suite de Rob Krier, puis Jean Castex et Michael Conzen et les méthodes de « lecture de la ville »), des auteurs proposent le concept de palimpseste comme superposition de couches historiques. Selon l'heureuse formule d'André Corboz<sup>63</sup>, le territoire bâti est comme un palimpseste, continuellement gratté, effacé, modifié, réutilisé. Pour lui, le palimpseste est un concept ouvert à la mise à jour, à la novation.

À la suite des Bernard Huet et André Corboz, l'idée de la stratification mémorielle fut théorisée et enseignée dans les écoles d'architecture d'Europe francophone et au Québec. Dans « Une génétique urbaine<sup>64</sup> », Bernard Huet<sup>65</sup>, architecte et urbaniste français et l'un des

---

<sup>62</sup> Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1995, p. 209.

<sup>63</sup> André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, préface de Sébastien Marot, L'Imprimeur, 2001. Le concept parut d'abord en 1985 dans « Una Venezia immaginaria », *Electra*, vol. 2.

<sup>64</sup> Bernard Huet, « Une génétique urbaine », *Urbanisme* n° 303, novembre/décembre 1998, p. 56-59.

<sup>65</sup> Architecte, urbaniste, professeur, Bernard Huet, théoricien et praticien de la ville et de l'architecture, a marqué de sa pensée, depuis plus de 30 ans, étudiants et professionnels. Bernard Huet remet fondamentalement en cause le système d'enseignement de l'École des Beaux-Arts et il prend un rôle de chef de file dans la réforme de l'enseignement de l'architecture après 1968 : il combat sans relâche le formalisme de l'objet architectural pour renouveler la pensée sur la ville, l'espace public et l'architecture urbaine. D'après Catherine Tasca, dans un communiqué du gouvernement français sur le site Internet : [<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/tasca-2001/huet.htm>], consulté le 20 septembre 2005.



fondeurs de l'esprit qui aura formé l'École française, développe l'hypothèse à l'effet que la ville est le lieu où l'histoire se construit et que, par ailleurs, elle est elle-même le produit de l'Histoire. Cela serait<sup>66</sup> le caractère fondamental de la ville européenne dont la principale caractéristique, qui la distingue de la ville asiatique ou américaine – qui présentent un caractère de mobilité lié au mouvement de l'histoire économique et/ou politique –, est de « se reconstruire sur elle-même dans la permanence et la continuité ». En accord avec Renzo Piano, Bernard Huet affirme que « dans la pensée occidentale, la nécessité légitimante de la continuité est fondamentale [...] La ville européenne a constamment besoin de se référer à son principe fondateur et de recycler continuellement les valeurs symboliques de son passé pour se projeter dans l'avenir<sup>67</sup>. » Cependant, pour Bernard Huet, cette fondamentale continuité ne serait pas un fait d'une « forme » idéale harmonieuse héritée d'une époque passée. Elle réfère plutôt à une « culture urbaine européenne, une manière de vivre la ville et ses espaces publics qui est spécifiquement européenne ». Celle-ci pourrait être vue comme une sorte d'identité urbaine à l'échelle trans-européenne. Si le territoire de l'identité urbaine européenne se joue de plus en plus à l'échelle du continent – la nouvelle communauté européenne qui marque peut-être ainsi sa différence –, qu'en est-il des territoires identitaires d'outre-Atlantique ?

L'approche du projet que défend Bernard Huet, en raison de sa conception du contextualisme, implique le concept de la ville sédimentaire. Faisant appel aux superpositions, aux traces révélées, il propose de :

repérer les traces d'une histoire pour en faire les éléments même de la transformation [...] Dans un sens, on les découvre, on les fait apparaître, puis on les fait disparaître en les utilisant. Ce procédé existe depuis que l'Europe travaille sur ses villes : elle redécouvre ses traces et les réintègre pour en faire le matériau vivant de son histoire. Remettre au jour des vestiges archéologiques pour les laisser en l'état jusqu'à en faire des dépositaires au milieu des villes est un phénomène récent. J'y vois en tout cas l'image sinistre de notre rapport à l'Histoire, entre fétichisme, indifférence et ânerie [...] La ville est donc en premier lieu comme une archive, non pas pour en retracer l'histoire, mais simplement pour comprendre l'origine et la nature de ce que l'on transforme et, surtout, pour ne pas faire d'erreurs sur la manière dont on opère, afin de

---

<sup>66</sup> Dans « Une génétique urbaine », Huet (1998, p. 58) rapporte les propos de l'architecte Renzo Piano lors d'une entrevue donnée au journal *Le Monde*. Référence non spécifiée.

<sup>67</sup> Huet, « Une génétique urbaine », 1998, p. 57.

ne pas provoquer une *rupture qui ne serait pas inscrite dans les gènes que toute ville me semble posséder*<sup>68</sup>.

Pour Bernard Huet, l'analyse du « contexte » se révèle fondamentale au départ, puisque c'est à travers ce dernier, par ce qui existe sur le site, mais aussi au-delà du site, par une lecture attentive *des traces et des tracés*, que l'on peut saisir l'Histoire, la reconstruire comme « récit urbain » ; ainsi « le projet est informé par le réel qui, à son tour, l'informe » car, « avant d'être un instrument de transformation, [il] est un moyen privilégié pour saisir la réalité<sup>69</sup> ». Selon cet auteur, la ville est multiple, hétérogène. Elle n'a pas une Histoire, mais des histoires qui ne se rapportent ni à l'histoire de l'architecture ni à celle de la ville, mais à des histoires plurielles, « quelles que soient leurs dimensions publique ou privée », de même qu'elle n'a pas une mémoire, mais des mémoires (mémoires croisées, collectives et individuelles), diverses et non hiérarchisables, stratifiées ou juxtaposées. Il croit que « chaque intervention que l'on y projette doit être informée des traces du passé, qui contient déjà, pour peu que l'on sache les lire, l'invisible tracé du projet à venir<sup>70</sup> ».

L'idée d'intégrer la mémoire dans le projet s'inscrit dans un courant de pensée architecturale préfiguré par les recherches et les pratiques de Peter Eisenman et Aldo Rossi, entre autres, depuis la crise du modernisme des années 1960 marquée par un retour, depuis maintenant une trentaine d'années, du paradigme culturel comme métaphore de l'urbanité. Au Québec cependant, mis en pratique et enseigné depuis les années 1980 comme intention de projet par plusieurs, ce type de recyclage mémoriel « actualisé » n'a pas fait l'objet de recherches soutenues (à l'exception, bien entendu, des ouvrages de Luc Noppen et Lucie K. Morisset, qui poursuivent la réflexion sur ce courant de pensée dans plusieurs textes subséquents : en 1998<sup>71</sup>, ils désignent ce courant comme étant un « régionalisme mémoriel »). S'agissant de Montréal, il n'y a pas de traités pour cerner cette méthode explicite. Il faut cependant retenir deux projets/expérimentations précurseurs, dont sont issus, en 1995, les

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 59 (c'est nous qui soulignons).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « L'urbanisme végétal : de l'usage historique et postmoderne », Guy Mercier et Jacques Bethemont, *La ville en quête de nature*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 211-237.

premiers textes – traités ci-dessus – fondateurs de cette approche : le Jardin du Centre Canadien d'Architecture (1987-1990), conçu par Melvin Charney, et le projet de mise en valeur du Site des moulins du parc régional de l'Île-de-la-Visitation à Montréal, conçu en 1990-1991 (et réalisé en 1995-1996) par les architectes Gauthier, Guité, Daoust, le Groupe Lestage, architectes et urbanistes et Claude Cormier architectes paysagistes inc., avec le concours de Luc Noppen dans le rôle de coordonnateur scientifique pour l'interprétation historique. En cette voie, les deux expérimentations annoncent cependant des attitudes distinctes : la première fait montre d'un profil de recyclage mémoriel plutôt intellectualisant, alors que l'autre adopte résolument une démarche visant l'intelligibilité par le public.

En résumé, selon les trois courants identifiés dans notre revue de l'état de la question, la montréalité affleurerait soit dans les bâtiments comme objets, soit dans les caractères et les lignes de force du paysage urbain, soit dans la mémoire des lieux. La particularisation du bâti montréalais et les méthodes de projet qui l'accompagnent offrent trois stratégies qui peuvent être exploitées dans un projet, de façon concurrente :

- sauvegarde (recycler un bâtiment) ;
- intégration (recycler des figures caractéristiques du contexte) ;
- réactualisation par stratification (recycler la mémoire du lieu).

Ces méthodes peuvent alors concrétiser la montréalité. Quels en sont les procédés dans la genèse de projets et dans les discours qui consacrent une imagerie identitaire issue des démarches créatives de certains architectes et aménagistes ?

Dans un récent traité sur la montréalité<sup>72</sup>, Luc Noppen et Lucie K. Morisset dressent le premier état cohérent et complet de l'évolution des discours portant sur la spécificité du cadre bâti de Montréal. Ils concluent ainsi : « il semble qu'une caractérisation objectale manque encore à l'aspiration de penser la ville comme une forme, plutôt que comme une idée. En paraphrasant Paul Morand, à la question 'qu'est-ce que la montréalité ?' on serait tenté de répondre : 'Je l'ai entendue, mais je ne suis pas sûr de l'avoir jamais vue'<sup>73,74</sup>. » Les auteurs

<sup>72</sup> Noppen et Morisset, « La montréalité de Montréal », 2003.

<sup>73</sup> Jean Bruchesi amorce ainsi l'introduction de son *De Ville-Marie à Montréal* (Éditions de l'arbre, 1942), à la question « Avez-vous vu Londres ? » (cité dans Noppen et Morisset, « La montréalité de Montréal », 2003, note 61, p. 101.)

lancent un défi que notre recherche, en dévoilant le processus de cette caractérisation dans des projets, propose de contribuer à résoudre.

### 3.2 Les paradigmes de la montréalité en projets

À partir de cette historiographie des discours concernant la personnalité (singularité) du bâti montréalais, peut-on parler de différents paradigmes de la montréalité ? Ces paradigmes ont-ils donné lieu à des approches de projet ou à des méthodes de projet pour édifier Montréal ? Peut-on lier des réalisations récentes qui façonnent le visage contemporain de cette ville à ces méthodes ? En explorant ces questions, notre recherche contribuera-t-elle à comprendre les mécanismes qui permettent la mise à jour de la montréalité ?

#### 3.2.1 La montréalité progressiste

Les origines de la quête identitaire de Montréal au lendemain de la Seconde Guerre – comme le montrent Luc Noppen et Lucie K. Morisset<sup>75</sup> – sont étroitement associées au positionnement de cette ville comme métropole concurrencée en cela par sa rivale ontarienne et furent nourries du thème de la modernité : « la particularité du positionnement identitaire à cette époque eut pour effet de faire de l'identité de Montréal un débat d'architectes, alors que celle de la 'vieille capitale' se cantonnait dans un discours d'historiens [...] Le projet montréalais [celui de sa particularité] s'exerçait alors dans l'ici-maintenant<sup>76</sup>. » Les architectes qui participent alors au projet de ville mis de l'avant par le maire Jean Drapeau construisaient, selon les propres termes du maire, une « métropole de progrès ». L'idée de la « métropolité » de Montréal (le terme est de Luc Noppen et Lucie K. Morisset) mobilise leurs efforts créateurs : « En arrière-plan de la rhétorique de la 'ville ouverte' qui dominait d'ailleurs les productions artistiques de l'époque, [ces efforts] justifiaient la formidable 'fuite en avant' qui saisit Montréal dans les années 1960<sup>77</sup>. » En résonance avec la culture

---

<sup>74</sup> Noppen et Morisset, « La montréalité de Montréal », 2003, p. 101.

<sup>75</sup> Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « Entre identité métropolitaine et identité urbaine : Montréal », *Identités urbaines, Échos de Montréal*, Montréal, Nota bene, 2003, p. 157-181.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>77</sup> *Ibid.*

architecturale internationale du moment, cette approche emprunte la voie tracée par les grands modernes. La particularité de Montréal par l'entremise de son bâti, son identité, se négocie par la novation.

S'impose alors l'idée de « Montréal métropole de progrès », un paradigme de la montréalité mis de l'avant par les initiatives du maire Jean Drapeau et qui doit résolument renvoyer une image d'un Montréal international lié à l'Exposition universelle de 1967. Il faut créer une image nouvelle à coup de projets qui vont propulser Montréal au palmarès des grandes villes du monde. Ainsi, sacrifiant à l'idéal moderniste<sup>78</sup> de la verticalité – la tour, tel un bâtiment objet, sise dans son espace urbain dégagé – et de l'espace urbain tridimensionnel étagé – socle d'infrastructures performant à l'échelle du bloc urbain et visant la région, avec ses autoroutes surbaissées et surélevées, ses réseaux souterrains de la ville intérieure –, le Montréal moderne se constitue. Ces réalisations prennent place à l'échelle d'un vaste projet urbain, la ville souterraine devenue, grâce à ses nombreuses ramifications<sup>79</sup> sous et au-dessus du niveau de la rue, une véritable ville intérieure préfigurée par la Place Bonaventure et sa connexion avec la Place Ville-Marie. Les défenseurs du patrimoine moderne<sup>80</sup> reconnaissent la valeur iconique de ces projets modernes qui contribuent à leur façon à l'imaginaire identitaire de la ville.

---

<sup>78</sup> Voir France Vanlaethem, « Le centre-ville moderne de Montréal », communication au colloque de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Montréal, mai 2004, texte inédit.

<sup>79</sup> De 1958 à 1967, Montréal connaît l'émergence du pôle de la Place Ville-Marie, qui intègre la gare Centrale, l'hôtel Reine-Élizabeth et la Place Bonaventure. Plus à l'est, entre 1966 et 1975, le pôle de la Place des Arts suscite la construction des complexes Desjardins et Guy-Favreau, puis du Palais des congrès. Ces deux pôles donnent lieu à l'aménagement d'un réseau piétonnier protégé original qui non seulement relie l'ensemble de ces immeubles, mais influence leur architecture en intégrant l'aménagement des espaces en sous-sol aux fonctions des étages supérieurs. Ce réseau intérieur, le plus vaste au monde avec ses 30 kilomètres de corridors, de mails publics et de commerces, est fréquenté par les travailleurs et les résidents du secteur, les usagers du transport en commun, ainsi que par les visiteurs du centre-ville. (Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

<sup>80</sup> Sur le Montréal moderne et la valeur de ce paradigme pour la ville d'aujourd'hui, voir les travaux de France Vanlaethem, professeure à l'École de design de l'Université du Québec à Montréal.

### **3.2.2 La montréalité patrimoniale**

Avec le regain d'intérêt, depuis la Seconde Guerre, pour le maintien de la valeur sémantique du cadre bâti, la conservation patrimoniale prend une place importante parmi les méthodes de sauvegarde des idiosyncrasies des paysages urbains. La sauvegarde d'édifices et d'ensembles existants ayant une valeur patrimoniale, qu'ils soient anciens ou récents, participe à l'identité urbaine. Architectes, urbanistes et aménagistes prennent part à ces efforts, qui cependant ne concernent pas directement les méthodologies de l'édification des villes. D'importants corpus théoriques sont élaborés autour de cette question au sein d'observatoires pour Montréal, tels que celui de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain (Luc Noppen, UQAM) et DOCOMOMO Québec (un organisme voué à la documentation et à la préservation de l'architecture du Mouvement moderne au Québec, présidé par France Vanlaethem, UQAM), ou encore la Chaire de recherche du Canada en patrimoine bâti (Christina Cameron, Université de Montréal), et par de nombreux acteurs qui veillent à l'application des lois qui ont trait au patrimoine et aux règlements pertinents à Montréal. Notre recherche cible spécifiquement les projets d'édification et laissera à d'autres cet important sujet. Il n'en demeure pas moins qu'il existe effectivement une image de la montréalité exclusivement liée à la sauvegarde de l'existant, un paradigme qui, comme le montre le champ de la recherche en patrimoine, possède sa propre palette de théories de l'action. La rénovation et la mise en valeur du patrimoine architectural, ancien et moderne, demeure un créneau important au sein de la profession des architectes.

### **3.2.3 La montréalité melvinienne**

Né dès les années 1970 de la réaction au paradigme progressiste, un paradigme se référant au paysage vernaculaire urbain invite à une sorte de repli sur l'histoire propre à Montréal et réhabilite l'image du Montréal victorien comme modèle de l'identité urbaine montréalaise. Depuis Melvin Charney (1971), on attribue à l'habitation type montréalaise victorienne, érigée durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'originalité du paysage urbain « qui a marqué profondément l'identité et l'image

de Montréal<sup>81</sup> ». Le thème « d'intégration à l'environnement » devient dès lors le *leitmotiv* des projets et un critère recherché par la fortune critique.

L'événement *Corridart*, orchestré par Melvin Charney, architecte et artiste visuel, lors des célébrations entourant les Jeux olympiques de 1976, devient le symbole de cette réaction lorsque le maire Jean Drapeau ordonne la démolition immédiate de cette manifestation d'art urbain installée le long des cinq kilomètres de la rue Sherbrooke, devenant une sorte de musée linéaire de la rue où la *Mémoire de la rue* est à l'honneur.

Encensé par les luttes urbaines<sup>82</sup> entourant la démolition de bâtiments anciens, telle la demeure Van Horne disparue en 1973, ce paradigme « melvinien<sup>83</sup> » – mis de l'avant par l'enseignement de l'École de Montréal<sup>84</sup> et de ses disciples – table (suivant en cela les Rossi et Muratori, néorationalistes italiens) sur la continuité de la typomorphologie<sup>85</sup> du tissu urbain et s'exprime aussi par l'usage de matériaux « typiques » tels que la brique et la pierre grise de Montréal. La méthode invite à un urbanisme de la rue-corridor et de son intégrité perceptible, lisible (la rue, volume en creux, comme principe structurant de l'espace urbain), et participe de la convivialité urbaine grâce à l'interaction des fonctions – extérieures et intérieures – du plan au niveau du sol. La montréalité melvinienne est devenue une tendance fortement imposée par la réglementation urbaine. En effet, alors qu'en 1994 Montréal adopte son premier règlement d'urbanisme cohérent, le contexte économique local des années 1990 freine considérablement l'industrie de la construction. Ainsi, les élèves de la dynamique École de Montréal, face à la baisse de la commande et de l'emploi en architecture, se retrouvent à l'embauche de la municipalité pour y employer leurs talents à codifier le

---

<sup>81</sup> Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Éditions du Méridien, [1974, Fides] 1994, p. 277.

<sup>82</sup> Voir la thèse de doctorat de Martin Drouin, *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003/2000)*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 2005.

<sup>83</sup> L'expression est de Luc Noppen et renvoie à l'enseignement de Melvin Charney, père du concept de la montréalité.

<sup>84</sup> Un courant d'enseignement de projet dit « Architecture Urbaine », à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. (Voir Louis Martin, « De l'école à la ville », 1995, p. 10-11.)

<sup>85</sup> Inspirée des travaux des néorationalistes italiens et reprise ensuite par les Castex et Panerai (l'École française) ainsi que par l'École de Montréal, la typomorphologie urbaine est une approche toujours active sous les auspices, entre autres, du groupe autour du journal *Urban Morphology*, avec d'autres partenaires européens, Michael Conzen (Angleterre) et Anne Vernez-Moudon (États-Unis).



paradigme melvinien afin de l'imbriquer au Règlement. Le paradigme issu de l'école de pensée développé dans l'Unité d'architecture urbaine de l'université de Montréal a pu ainsi orienter le travail du Service d'habitation et de développement urbain (SHDU) en matière de réglementation municipale.

Pour le paradigme melvinien en force à Montréal, on se réclame de 1) la continuité urbaine, celle de la rue surtout, la rue comme lieu public défini par l'enfilade de façades ; 2) l'intégration urbaine en termes de gabarits, d'alignements sur rue, de matériaux consacrés, de proportions, de tracés régulateurs (horizontaux et verticaux dans la composition des façades) et de détails architecturaux (tourelles, corniches et faux combles rappelant les époques antérieures).

Le paradigme melvinien donne naissance à une culture de réglementation municipale, concernant l'aspect du bâti (voir à ce sujet une publication récente Luc Noppen<sup>86</sup>), qui privilégie l'*intégration* au contexte et particulièrement dans les secteurs qui sont désignés « significatifs ». Ce paradigme semble encore en vigueur, puisque même le règlement municipal le plus récent propose des outils de contrôle architectural plus performants que les mécanismes antérieurs et que « chaque projet dans un secteur significatif est évalué conformément à la procédure de révision des projets immobiliers »<sup>87</sup> :

Les secteurs significatifs, identifiés dans le Plan d'urbanisme de l'ancienne [celle d'avant la fusion des municipalités du Grand Montréal] Ville de Montréal (et reportés dans les règlements de chacun des nouveaux arrondissements), regroupent des bâtiments de valeur patrimoniale qui ont en commun certaines caractéristiques architecturales dont il convient d'assurer la préservation et la perpétuation. Dans ces secteurs, tout projet de nouvelle construction ou de modification à un bâtiment déjà construit est encadré par une procédure de révision architecturale maintenant appelée plan d'implantation et d'intégration architecturale (P.I.I.A.), qui évalue les qualités d'intégration de chaque projet, sur la base de critères précisés dans les règlements. L'approche vise à préserver l'identité et l'intégrité des secteurs et des immeubles significatifs par le maintien de caractéristiques distinctives, autant lors de la

---

<sup>86</sup> Luc Noppen, « Les architectes 'montréalais', la quête du caractère métropolitain dans le projet architectural résidentiel contemporain », *Patrimoine pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec, Nota bene, 2006, p. 61-115.

<sup>87</sup> *L'urbanisme à Montréal. La réglementation d'urbanisme dans les arrondissements de l'ancienne Ville de Montréal*, publié sur le site Internet [[http://ville.montreal.qc.ca/urb\\_demo/reglementation/fiche1.htm](http://ville.montreal.qc.ca/urb_demo/reglementation/fiche1.htm)], consulté le 3 mars 2004.

construction ou de l'agrandissement d'un bâtiment que lors de la transformation, de la restauration, ou du remplacement d'un élément architectural caractéristique<sup>88</sup>.

Dans l'esprit du Règlement d'urbanisme qui « vise à assurer un développement urbain harmonieux, dans le respect de la tradition bâtie montréalaise<sup>89</sup> », les instruments normatifs qui sont prévus pour assurer (ou qui sont censés assurer) l'identité du paysage bâti montréalais s'appuient sur deux principes convertis en *règles d'insertion* : l'intégration architecturale et la continuité du bâti.

Ainsi, les principales caractéristiques du paysage bâti des secteurs de la ville sont converties, dans le Règlement<sup>90</sup>, en normes et en critères *d'intégration architecturale* qui balisent l'insertion des nouvelles constructions en fonction des bâtiments voisins dans le but de maintenir les caractéristiques distinctives des secteurs. Les caractéristiques architecturales des nouveaux bâtiments doivent être compatibles aux caractéristiques définies comme « dominantes » (indiquées dans un tableau, art. 99, voir fig. 3.1) pour le secteur (art. 122). Ainsi, « les caractéristiques architecturales d'un nouveau bâtiment construit entre deux bâtiments ayant préservé leurs caractéristiques architecturales d'origine [...] doivent être compatibles avec les caractéristiques architecturales de ces bâtiments adjacents » (art. 121). Dans les deux cas, « elles peuvent être *d'expression contemporaine* lorsque le contexte le permet » (art. 121 et 122). Pour le Vieux-Montréal, la sauvegarde du « caractère unique et distinctif » des bâtiments et des sites et le maintien des caractéristiques dominantes du paysage urbain figurent parmi les critères à respecter (art. 128).

---

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie, *Règlement municipal, Codification administrative*, Permis et inspections-Ville-Marie, octobre 2003.

TABLEAU DES CARACTÉRISTIQUES ARCHITECTURALES DOMINANTES PAR SECTEUR									
SECTEUR SOUMIS À DES NORMES	A	B	C	D	E	F	G		
SECTEUR SOUMIS À DES CRITÈRES	AA	BB	CC	DD	EE	FF	GG	HH	II
REVÊTEMENT									
Pierre	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Brique	■	■	■	■		■			
Clin de bois				■					
COURONNEMENT									
Fausse-mansarde/mansarde	■			■	■				■
Corniche ou parapet	■	■	■	■	■		■		■
Toiture à versants			■	■		■		■	■
Faux-pignon		■	■				■		
OUVERTURE									
Verticale	■			■	■				
Proportion minimale totale (%)	20	20	20	20	20	20	20	20	20
Proportion maximale totale (%)	40	40	40	40	40	40	40	40	40
AVANT-CORPS	■	■	■	■	■		■		
SAILLIE									
Balcon	■								
Escalier extérieur	■			■	■				
Porche		■	■				■		

282.10, n. 31.

Figure 3.1 Le tableau de l'article 99 du Règlement municipal reprend les caractéristiques du paysage vernaculaire urbain du paradigme melvinien. Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie, *Règlement municipal, Codification administrative, Permis et inspections, Ville-Marie*, octobre 2003, p. 30.

Dans le Règlement, la *continuité du bâti* est principalement assurée par la morphologie du tissu urbain – alignements, gabarits – et par le contrôle des usages. L'ensoleillement et les vues à partir des espaces publics motivent d'autres prescriptions réglementées.

[Le Règlement s'applique aux] dégagements espaçant et articulant les diverses composantes du bâti : éloignement ou rapprochement entre les façades et la rue, intervalles et écarts entre les bâtiments [...] Ces dégagements, outre leur contribution à l'image de la Ville, ont un rôle prépondérant pour assurer son habitabilité. Dans la réglementation d'urbanisme des arrondissements de l'ancienne Ville de Montréal, cette *relation entre les constructions et les espaces libres* est maintenue et renforcée par un contrôle de l'implantation des bâtiments (en fonction des taux et les modes d'implantation, des alignements de construction établis dans le respect de la tradition montréalaise). [Dans le même esprit,] le contrôle des hauteurs de construction permet

de conserver l'harmonie du cadre bâti en réduisant les écarts entre les bâtiments sur une même rue et en assurant, de ce fait, *un encadrement régulier et continu de la rue*<sup>91</sup>.

En somme, l'objectif du Règlement est simple : assurer, selon l'idéal organique de contingences urbaines chères à l'approche typomorphologique, une intégration harmonieuse de chaque projet en fonction des constructions et des occupations avoisinantes et des caractères dominants dans chaque secteur de la ville. Il s'agit du principe de la similitude foucaldienne par convenance<sup>92</sup>. Le paradigme melvinien, dont les tenants ont largement été les principaux artisans, dans le Règlement, de l'idée d'intégration qui assurerait l'identité du bâti montréalais, inspire une méthode de projet qui table sur l'intégration architecturale et la continuité de l'espace urbain.

Il est à remarquer que l'esprit du type d'urbanisme qui en a résulté met de l'avant la qualité des lieux publics, notamment la rue. L'adhésion à cet *urbanisme de la rue*, telle qu'elle est promue par les tenants du paradigme melvinien et l'application de ses principes (soit réglementaire, soit promue par la culture architecturale locale, enseignée dans les écoles d'architecture au Québec) a depuis plus de vingt ans façonné, selon l'imaginaire de la ville vernaculaire victorienne, l'espace urbain remodelé au gré des nouvelles constructions. L'idéal de la rue comme volume urbain continu animé, au rez-de-chaussée des bâtiments par des traitements et des usages qui communiquent avec la rue, s'impose alors comme l'image propre à Montréal. En réalité cependant, plusieurs observent que le bâti de la ville demeure discontinu (voir l'étude de Pascal Hudon<sup>93</sup>) : friches, aires de stationnements, lots vides végétalisés « en attendant », accidents dans le tracé des voies occasionnées par la rationalisation du réseau viaire – suivant l'idéologie du *Urban Renewal* – demeurent autant d'invites à bâtir et à densifier la ville. La prégnance de l'image de la continuité des façades sur rue impose *a priori* le remplissage de ces vides. Perçus comme des accidents indésirables,

---

<sup>91</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

<sup>92</sup> La convenance est « une ressemblance liée à l'espace dans la forme 'de proche en proche' ». Elle est de l'ordre de la conjonction et de l'ajustement ; elle sous-entend le voisinage des lieux, le contact ; « Le monde, c'est la 'convenance universelle des choses'. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34-40.)

<sup>93</sup> Pascal Hudon, *L'appropriation du vide urbain par le projet : solution à la déstructuration de l'espace du Faubourg Saint-Laurent*, mémoire de maîtrise en Études urbaines, UQAM, 2006.

et à défaut d'un modèle urbain qui en tirerait avantage, ces espaces demeurent pourtant vides, faute de pressions de l'économie immobilière.

Le Règlement qui incarne l'idéal de l'École de Montréal impose en principe ses préceptes à tout projet de densification sans pour autant garantir ni la qualité du bâti ni celle de l'espace public de la rue. Certaines réalisations, qui pourtant seraient des reprises textuelles du paradigme melvinien, peuvent en témoigner (fig. 3.2 et 3.3).



Figure 3.2 Cette nouvelle construction à l'angle des rues Sherbrooke et de Bleury est en quelque sorte une application stricte du paradigme melvinien dans sa formule normative. Le résultat, sur le plan de l'investissement créateur, n'en est pas pour autant convaincant. (Photographie Alena Prochazka).





Figure 3.3 Projet de Sylvie Perrault architecte, 2003, rue Notre-Dame Ouest, entre les rues de la Montagne et Jean d'Estrées. (Photographie Alena Prochazka.)

Pourtant, d'autres modèles qui traitent de la continuité du bâti pourraient être examinés : modèles qui associent la ville traditionnelle aux acquis architecturaux modernes sans pour autant sacrifier le caractère distinctif au profit du cosmopolitisme néomoderne indifférent aux idiosyncrasies locales. En effet, comment échapper à l'immobilisme auquel serait condamnée toute méthode d'édification urbaine fermée au changement, fermée aux influences d'ailleurs, fermée à la culture architecturale et urbanistique actuelle, tout en contribuant à renouveler une identité urbaine résolument unique, spécifique ? Comment les typologies traditionnelles peuvent-elles être adaptées à la vie contemporaine sans pour autant écarter un lien avec l'héritage du passé, identitaire ? L'analyse des projets à laquelle se livre le prochain chapitre révélera-t-elle de nouveaux modèles de conception du bâti montréalais ?

#### **Le modèle de l'îlot ouvert (le « nouveau pittoresque »)**

À cette enseigne, l'exemple d'un modèle utile à appeler ici à titre de comparable est sans conteste celui proposé par l'architecte français Christian de Portzamparc. Pour densifier et resserrer le maillage des rues aux proportions verticales d'un quartier de Paris (en resserrer

le maillage en termes de leur largeur) tout en permettant de « prendre correctement des vues et de la lumière », Christian de Portzamparc propose, en 1999, le concept « d'îlot ouvert et de rues ouvertes » pour insérer le nouveau bâti à même le maillage traditionnel des rues de la ville. À la différence du paradigme en cours à Montréal, son concept mise sur la qualité des espaces de vie logés dans les bâtiments (vues, lumière, accès à un jardin ou une cour végétalisée) autant que sur la « présence de la rue comme thème répété, comme image de l'espace public d'un quartier<sup>94</sup> ».

À l'occasion d'un projet de réglementation urbaine pour le quartier du secteur Massena autour de la Bibliothèque François-Mitterrand dans le quartier Paris-Rive-Gauche, Christian de Portzamparc constate :

La culture moderne de l'objet architectural autonome, grand trait de notre siècle [parlant bien entendu du XX<sup>e</sup>], s'est instituée dans un rejet de la culture classique, de l'espace urbain, du « vide actif » entre les immeubles. Nous reconnaissons que ces deux cultures urbaines, contradictoires à leur origine et dans tous leurs principes, s'opposent ou coexistent aujourd'hui partout. L'îlot ouvert [qui rejette autant] la mitoyenneté classique [que] l'indépendance moderne des voies et des bâtiments [...] est une figure qui fonde son principe sur un assemblage des deux traits principaux de ces cultures : tout d'abord, le principe de la rue comme volume en creux, ensuite celui du bâtiment comme entité autonome. Ce sont les qualités qui émergent, incontournables, à la fin de ce siècle, traits les plus utiles selon nous à retenir pour le siècle suivant<sup>95</sup>.

Annonçant ainsi un modèle urbain hybride qui croise deux conceptions de la ville apparemment antinomiques, Christian de Portzamparc formule alors un scénario et des méthodes d'urbanisation pour ce qu'il appelle l'Âge III de la ville<sup>96</sup>, inspiré en cela par le

---

<sup>94</sup> Christian de Portzamparc, *Paris rive gauche secteur Massena, Cahier des charges particulières d'urbanisme et d'architecture*, Ville de Paris / Société d'économie mixte d'aménagement de Paris (SEMAPA), document non publié, janvier 1999, p. 2.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>96</sup> Brièvement : selon Christian de Portzamparc, l'Âge I est celui de la ville classique avec ses îlots fermés ; l'Âge II est celui du Mouvement moderne (hygiénisme et *tabula rasa*) avec ses architectures indifférentes au site et à la ville. Quant à l'Âge III (aujourd'hui), il est celui de l'éparpillement des concepts : la Charte d'Athènes a fait faillite, mais le retour à la ville traditionnelle est une régression et les adeptes du « chaos », ou du laisser-faire sauvage, ne proposent rien pour la ville.



concept d'Olivier Mongin au sujet de la troisième ville<sup>97</sup>. En effet, dit-il, à défaut d'une culture partagée, « et même si l'urbain signifie maintenant l'incertain, l'instable, l'éclatement et une part accrue de non-maîtrisable, il faut dégager les scénarios spécifiques et des méthodes récurrentes ». Ce scénario sera celui de l'îlot « ouvert » qui, bâti de volumes diversifiés et fragmentés, avec un alignement sur rue creusé d'échancrures, permet de retrouver la densité de la ville ancienne tout en ménageant vues et lumières en cœur d'îlot<sup>98</sup>.

Par un respect strict du « volume en creux » de la rue, par les portions d'alignements obligatoires et par une continuité de la clôture des îlots entre les immeubles, il définit la notion de « règle du jeu des îlots » pour rétablir la lecture de l'alignement sur rue, sans pour autant le construire dans sa continuité et fabriquer un cœur d'îlot intime.

Son système recherche les qualités architecturales et urbaines suivantes :

- le respect d'une aspiration à la vue et à la lumière née avec le XX<sup>e</sup> siècle ;
- une lisibilité sensible de l'espace public de la ville à travers ses rues ;
- un principe d'enchaînement architectural et d'association très classique entre bâtiments distincts, révélés par le plan d'alignement des façades ;
- un accord avec la culture architecturale de notre époque qui tend à procéder par bâtiment « objet ».

Sa démarche originale, qui fixe en quelque sorte un parcellaire en trois dimensions, laisse cependant aux architectes chargés de concevoir les projets dans le cadre d'un tel ensemble de règles urbaines une relative liberté pour jouer avec la forme, les matériaux et l'orientation des volumes. Une « relative autonomie » des immeubles les uns par rapport aux autres met en vedette une forme d'harmonie non plus née de l'homogénéité et d'une contiguïté stricte, mais une forme d'harmonie d'une qualité « picturale », née d'un jeu entre

---

<sup>97</sup> Olivier Mongin, *Vers la troisième ville*, Paris, Hachette, 1995.

<sup>98</sup> Des passages de ce paragraphe sont inspirés d'un texte de présentation de l'œuvre Christian de Portzamparc sur le site Internet [<http://www.logement.equipement.gouv.fr/periodiques/lettre22/art06.htm>] (tiré de la *Revue Espaces* n° 22, juillet 2004) annonçant le Grand Prix de l'urbanisme décerné par le gouvernement français que Christian de Portzamparc recevait en 2004.

contrainte et liberté qui « nous fera rechercher l'avènement d'un naturel et nouveau pittoresque<sup>99</sup> ». En termes de recyclage contextuel des caractères du bâti, on pourrait parler d'une sorte de sympathie foucaldienne tout autant que de la convenance de contact de proche en proche et de l'analogie.

Le modèle de Christian de Portzamparc propose des outils de réglementation qui permettent de densifier la ville tout en maintenant la cohérence sensible du bloc urbain, tout en mettant de l'avant la préoccupation pour l'accès à la lumière et aux vues qui touche, dans ce nouveau paradigme de continuité urbaine, autant la qualité des espaces privés (notamment des logements et des lieux de travail) que celle de l'espace public urbain. Cette nouvelle approche, une sorte d'*urbanisme de l'habité*, permet de surcroît l'actualisation des figures architecturales et urbaines.

Même s'il est conçu pour le contexte français, ce modèle, en tant que nouvelle attitude de conciliation entre la ville moderne et la ville classique, ne pourrait-il éclairer les défis que les architectes et les designers urbains affrontent, dans les projets récents, lorsqu'ils proposent de redéfinir l'image du Montréal contemporaine ?

Alors que la continuité du tissu urbain serait la principale stratégie mise de l'avant par la montréalité melvinienne, nous reconnaissons à celle-ci une autre approche, tout autant soutenue par la pensée de Melvin Charney décrite plus haut, qui fait appel à la continuité par stratification mémorielle, c'est-à-dire par une sorte de palimpseste de traces des époques qui se sont succédé au grès des configurations et des significations d'un site. André Corboz peut en être considéré le père spirituel en vertu de son engagement pionnier, dans les années 1970, dans l'élaboration de la pensée critique touchant la réhabilitation des quartiers anciens de Montréal<sup>100</sup> et en vertu des développements plus récents de ses théories<sup>101</sup>. À l'enseigne de cette mise en projet de la stratification mémorielle du lieu d'intervention, cette approche

---

<sup>99</sup> Portzamparc, *Paris rive gauche secteur Massena*, 1999, p. 6.

<sup>100</sup> On peut citer pour témoin par exemple son article paru dans la revue *Vie des arts*, n° 76. (André Corboz, « Du bon usage des sites historiques », *Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 14-19.)

<sup>101</sup> Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, 2001.

« corbozéenne<sup>102</sup> » est en résonance avec la pensée défendue par Bernard Huet et l'École française (Christian de Portzamparc, Antoine Grumbach).

Bref, à l'époque de la révision du modernisme qui, selon Georges Adamczyk, insiste sur la différence<sup>103</sup>, il devient urgent d'examiner la portée des paradigmes en cours sur la production de la ville actuelle. Dans ce cadre, il convient notamment poser la question qui nous préoccupe dans la présente recherche, c'est-à-dire celle de la mise à jour de l'idée de la montréalité.

Cependant, identifier ces paradigmes qui correspondent chacun à des univers référentiels propres apportant chacun leur manière de traiter l'identité du bâti montréalais ne sera pas suffisant pour examiner comment ces paradigmes ont été mis à contribution dans les projets que nous allons étudier. À l'aide des instruments d'analyse esquissés dans les chapitres précédents, nous proposons de distinguer les méthodes de projet mises de l'avant par ces paradigmes.

### **3.3 Les cinq méthodes de recyclage identitaire dans les projets : vers un instrument d'analyse d'indices de montréalité**

À la lumière de l'historiographie des discours de la montréalité et des paradigmes de projets pour Montréal, nous identifierons cinq méthodes d'édification de la ville pour recycler l'image identitaire du paysage bâti (sémiogenèse urbaine).

Aux fins d'analyse génétique des projets, nous raffinerons ensuite la définition de ces cinq méthodes à l'aide des catégories sémantiques de Michel Foucault (voir chapitre I) qui nous permettront de distinguer les types de similitude avec le contexte du projet lors du recyclage d'idées-images identitaires. En effet, si chacune des méthodes d'investissement identitaire que nous décrivons priorise l'un des types de ressemblance avec les figures

---

<sup>102</sup> Nous hésitons à proposer de surcroît un « paradigme corbozéen », car nous décrivons ici les paradigmes déjà installés en quelque sorte dans le paysage idéal et identitaire propre à Montréal, et cela ne serait pas le cas d'une « montréalité corbozéenne » qui nous semble tout de même une variante de la montréalité melvinienne.

<sup>103</sup> Voir Georges Adamczyk, « À propos de la différence », *ARQ Architecture-Québec*, n° 130, février 2005, p. 28-29.

identitaires consacrées, s'esquisserait alors une sorte d'archéologie foucaldienne de la montréalité qui permettrait de dégager les conditions d'apparition des discours identitaires et, le cas échéant, de leur renouvellement. Ceci sera fait grâce à des *indices de montréalité*, déclinés selon les divers registres du langage architectural, que nous débusquerons dans les documents témoignant de la genèse des projets sélectionnés.

Nous proposons donc de distinguer cinq méthodes projectuelles d'investissement identitaire :

- la méthode par conservation,
- la méthode typomorphologique,
- la méthode par émulation,
- la méthode par interprétation mémorielle,
- la méthode par novation.

### **La méthode par conservation**

Cette méthode consiste à sauvegarder l'existant. Ici le recyclage est de l'ordre du matériel. Grâce à cette méthode, les témoins des époques antécédentes sont conservés, l'image identitaire est assignée par l'entremise de *bâtiments ou de fragments urbains significatifs* en termes de valeur d'âge et d'autres valeurs patrimoniales. Il s'agira de bâtiments ou d'ensembles urbains rénovés ou de bâtiments recyclés : de fragments de bâtiments tels que les façades ou encore de matériaux, d'éléments structuraux et d'objets trouvés en rapport avec l'histoire du paysage urbain. Au-delà de l'approche patrimoniale qui a depuis longtemps prôné le recyclage de l'ancien, de nouvelles approches voient le jour : le souci du développement écologique et durable ramène au premier plan ce type de recyclage. Le tout récent succès du projet pour la requalification de l'ensemble domiciliaire Benny Farm<sup>104</sup> en est un exemple remarqué.

---

<sup>104</sup> Le projet *Énergie Verte Benny Farm* conçu par L'ŒUF (l'Office de l'éclectisme urbain et fonctionnel) – Pearl Poddubiuk et associés, les architectes du projet, en partenariat avec la firme Martin Roy et Associés – a reçu le prix Bronze décerné en 2006 aux *Holcim Awards for Sustainable Construction* mondiaux à Bangkok en Thaïlande. Pour accéder à la finale mondiale du concours, le projet avait préalablement reçu un premier prix Or aux *Holcim Awards* pour l'Amérique du Nord.

### **La méthode typomorphologique**

La méthode typomorphologique privilégie la continuité urbaine en termes de trames (tracés viaires et piétonniers, corridors visuels) et de cohérence du tissu urbain (maintien, lors des interventions nouvelles, des usages et des types architecturaux correspondants, notamment sur le plan de la rue ; harmonie des gabarits ; cohérence de la texture des « pleins et des vides urbains » ; intégrité de l'espace urbain de la rue et plus généralement celle des espaces publics). La méthode consiste à recycler l'image identitaire par l'entremise de la continuité typomorphologique des *secteurs significatifs*. Cette méthode a plus particulièrement recours à la ressemblance foucaldienne par convenance : cette ressemblance liée à la forme de « proche en proche » et qui est de l'ordre de la conjonction, de l'ajustement et de l'enchaînement.

### **La méthode par émulation**

La méthode par émulation de l'existant consiste à recycler l'image identitaire par l'entremise des caractères formels, tectoniques, topologiques. Ce recyclage est une sorte de reprise des *caractères significatifs*. L'image identitaire est engendrée par un effet de série. De l'ordre de la citation, la ressemblance foucaldienne qui est ici en jeu en est une sans contact, elle est une sorte de convenance à distance.

À ce titre, on pourra peut-être aussi parler d'une méthode par imitation, qui serait – par opposition à l'émulation qui sous-entend un investissement créateur propre à l'interprétation des éléments repris ailleurs – une reprise *a priori* à l'identique, mais hors contexte, des éléments d'une architecture considérée identitaire ici ou ailleurs. Peu d'architectures d'auteurs font montre de telles attitudes. Une telle « montréalité par imitation » pourrait être vue comme un effet pervers de la montréalité melvinienne. Cette licence à imiter pour des fins identitaires peut aussi donner lieu à de curieuses tentatives de créer des « identités » de toutes pièces à la Disney, non enracinées dans le contexte (à l'exemple de Mont-Tremblant ou de Sainte-Adèle avec son « Montmartre » où promoteurs et architectes répondent à une certaine demande d'image) et ne serait pas un paradigme de conception architecturale théoriquement soutenu.

### La méthode de l'interprétation mémorielle

En restituant la mémoire des lieux, la méthode de l'interprétation mémorielle cherche la continuité des valeurs symboliques inscrites par stratification dans le bâti au gré du temps. Le projet est conçu comme une interprétation des traces mémorielles. La méthode consiste à recycler l'image identitaire par l'entremise des *traces de moments significatifs*. Vue sous cet angle, la méthode peut aussi donner lieu à une sorte de *traduction de caractères significatifs* liés aux époques antérieures à l'édification du site projeté. L'image identitaire est engendrée par la mise en scène et le dévoilement de la sédimentation des époques historiques. Ici, le concepteur aura recours à des ressemblances subtiles – à distance et dans le temps – des rapports entre les choses, et à des parentés perceptibles de l'ordre des essences foucaaldiennes.

### La méthode par novation

La méthode par novation consiste à introduire dans la ville des réalisations qui contribuent d'une manière nouvelle et marquante à l'image identitaire de celle-ci. Dans ce cas, une valeur identitaire est attribuée à des *réalisations marquantes*. Il s'agit d'une mise en place de nouveaux repères identitaires. À partir de ces réalisations novatrices, dont les références se situent plutôt sur le plan de la culture architecturale mondialisée – et celle-ci constitue, en quelque sorte, un contexte distant, élargi –, un effet de série pourra éventuellement engendrer de *nouveaux caractères significatifs*. La ressemblance qui est ici en jeu est plutôt celle que Foucault nomme la sympathie : une ressemblance où nulle distance, nul enchaînement n'est supposé, car elle est de l'ordre de l'attraction entre les qualités des choses.

Le tableau 3.2 montre l'articulation entre les modalités du recyclage identitaire – distinguées en termes de méthodes projectuelles, elles-mêmes caractérisées par les types de similitude avec le contexte – et les modalités du langage architectural.

À partir de ces instruments d'analyse, nous allons examiner les mutations, à Montréal, des caractères identitaires du paysage construit tels qu'ils apparaissent dans quelques projets récents d'architectes et d'aménagistes. Partant, nous examinerons, en cherchant des indices de montréalité dans les documents qui ont servi à la genèse des projets récents à Montréal, les

méthodes d'investissement identitaire qui y sont employées. Au-delà du recyclage de la montréalité consacrée par les trois paradigmes en cours, y a-t-il l'émergence d'une nouvelle montréalité dans des projets en quelque sorte « délinquants » face à la montréalité codifiée qui fait généralement consensus?



Tableau 3.2		MODALITÉS DU RECYCLAGE IDENTITAIRE				
INDICES DE MONTREALITÉ		CATÉGORIES SÉMANTIQUES (types de similitude <sup>1</sup> avec le contexte)				
		SAUVEGARDE	CONVENANCE	ÉMULATION	ANALOGIE	SYMPATHIE
		Réprise matérielle	Ressemblance liée à la forme de « proche en proche » (de l'ordre de la <b>conjonction</b> , de l'ajustement, de l'enchaînement)	Ressemblance sans contact, une convenance à distance (de l'ordre de la <b>citation</b> )	Ressemblance subtile, à distance, des rapports entre les choses, des parentés perceptibles (de l'ordre des <b>essences</b> )	Ressemblance où nulle distance, nul enchaînement n'est supposé (de l'ordre de l' <b>attirance</b> entre les <b>qualités</b> des choses)
		MÉTHODES PROJECTUELLES d'investissement identitaire				
		CONSERVATION	TYPOMORPHOLOGIQUE	ÉMULATION	INTERPRÉTATION	NOVATION
		de l'existant (recyclage de <b>bâtiments</b> ou d' <b>objets</b> trouvés significatifs)	(continuité du tissu urbain des <b>secteurs</b> significatifs)	( <b>reprise</b> de <b>caractères</b> significatifs)	<b>mémorielle</b> (évocation de moments significatifs ou <b>traduction</b> de <b>caractères</b> significatifs)	(création de <b>réalisations</b> <b>marquantes</b> en référence aux <b>contextes</b> <b>distants</b> ou à la culture mondialisée)
REGISTRES DU LANGAGE ARCHITECTURAL :	TOPOLOGIQUE					
	TPOLOGIQUE					
	TECTONIQUE					
	TRACÉS RÉGULATEURS					
	PLASTIQUE					
	STYLISTIQUE					
	FONCTIONNEL					
	CONSTRUCTIF					

<sup>1</sup> Inspirés des quatre formes de similitude de Michel Foucault

## **CHAPITRE IV**

### **LA MONTRÉALITÉ DES PROJETS D'INSERTION EN MILIEU ANCIEN : LE CAS DU VIEUX-MONTRÉAL**

À la recherche du processus de codification des caractères de la montréalité dans les projets d'auteurs, les chapitres qui suivent sont consacrés à l'analyse des documents de conception de projets d'architectes et d'aménagistes. Une première série de cas d'espèce aborde des projets d'insertion en milieu ancien : deux importants projets réalisés depuis une quinzaine d'années dans le Vieux-Montréal. À l'aide des instruments d'analyse génétique de documents projectuels décrits au chapitre précédent, nous tenterons d'examiner comment et par quelles étapes l'idée de la montréalité évolue (son origine, ses mutations) par l'entremise de projets d'auteurs qui recyclent la montréalité. Une analyse d'indices de montréalité dans les projets, d'une part, et l'examen des discours critiques les entourant, d'autre part, permettent de dévoiler les méthodes projectuelles d'investissement identitaire auxquelles les concepteurs font appel pour affirmer la montréalité de leurs projets. Quels paradigmes de densification et de renouvellement de l'identité urbaine de Montréal sont ainsi mis à contribution ?

#### **4.1 Les défis du secteur et les planifications antérieures aux projets analysés**

Le Vieux-Montréal [...] forme le quartier ancien le plus étendu et le plus important de tout le Canada ; le tracé de ses rues remonte, pour l'essentiel, au début du

XVIII<sup>e</sup> siècle ; sa partie est, en dépit des incendies, date du début du XIX<sup>e</sup> siècle ; sa moitié occidentale, des années 1860-1900<sup>1</sup>.

De nombreux auteurs (dont Jean-Claude Marsan, 1974; David Hanna, 1986) décrivent l'évolution de la place de la vieille ville au cœur de l'édification de la métropole québécoise. Les auteurs observent que, même après la démolition de son enceinte fortifiée, le Vieux-Montréal – qui fut le cœur de l'activité économique et sociale de 1642 à 1850 avant de céder ce rôle au nouveau centre-ville développé avec l'expansion constante de la ville – a maintenu sa personnalité de centre des affaires distincte des faubourgs. Cependant, à partir des années 1950, le quartier perd ses fonctions économiques au profit du nouveau centre-ville, situé davantage au nord-ouest. Le déclin que subit alors le vieux quartier amène un ralentissement de son développement : peu de transformations modernistes l'affectent, mais les lentes détériorations du cadre bâti sonnent le réveil quant à son importance historique.

En 1964, dans la foulée des paradigmes culturalistes, le Vieux-Montréal devient un arrondissement historique et fait dès lors l'objet d'efforts de conservation et de mise en valeur. Depuis, le caractère historique du Vieux-Montréal est perçu comme garant d'une identité spécifique. Outre les opérations de mise en valeur et de rénovation des voies d'eau et du Vieux-Port, la rénovation des Cours Le Royer, au milieu des années 1970, et du Centre de commerce mondial de Montréal, entreprises une dizaine d'années plus tard, ouvrent la voie aux projets nouveaux. Dès lors, le respect du contexte est l'un des aspects qui préoccupent tous les acteurs concernés. Les nouveaux projets qui se sont succédé ont-ils réussi à construire une identité urbaine qui a su mettre à profit un départ à neuf, tout en intégrant les caractères identitaires de la vieille ville ? Ce chapitre tente d'apporter un nouvel éclairage sur l'édification de cette identité renouvelée, le cas échéant, par l'étude de deux des plus importants projets des dernières décennies : le Complexe Chaussegros-de-Léry et le Musée Pointe-à-Callière (dans le texte, nous abrègerons ainsi le nom complet de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal).

Quels sont les projets qui ont engendré le renouveau de l'identité urbaine du secteur ?

---

<sup>1</sup> André Corboz, « Du bon usage des sites historiques », *Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 16.

Le projet des Cours Le Royer prend forme lorsque des promoteurs proposent de recycler en copropriétés résidentielles et commerciales les magasins-entrepôts des années 1860 et 1870 qui occupaient, au centre du quartier historique, le quadrilatère formé des rues Saint-Paul, Saint-Dizier, des Brésoles et Saint-Sulpice. La Société immobilière des Cours Le Royer acquiert, en 1975, le premier d'une suite d'édifices qui seront successivement rénovés pour former un ensemble autour de la future place et de son prolongement rue Le Royer. En 1976 commence la transformation de la première des quatre phases. Sous la direction de Phyllis Lambert, le CEMP (Charles-Edgar-Mindel-Phyllis), trust privé de la famille Bronfman, décide de « revivifier » (selon le vocabulaire de l'époque) ce carré qui, pour être chargé d'histoire, n'en est pas moins en déclin. Les architectes Desnoyers Mercure Gagnon et Sheppard travaillent donc à un projet de restauration des vieux édifices inoccupés afin de les transformer en immeubles d'habitation en copropriété. Le succès des Cours Le Royer, réalisation sanctionnée par un prix de la Fondation Héritage Canada, influencera grandement le développement du Vieux-Montréal. Cette tendance s'est depuis répandue dans tous les quartiers de Montréal et la fortune critique du projet, même auprès du grand public, lui accorde une place iconique : « Manifeste esthétique d'une époque, [...] les lofts des Cours Le Royer ont mis en lumière l'héritage architectural d'un quartier et démontré l'intérêt qu'il y avait à le préserver. Le Vieux-Montréal a ainsi connu un nouveau souffle<sup>2</sup>. »

Inauguré en 1992, le Centre de commerce mondial de Montréal (CCMM), aux limites du quartier, est constitué d'un quadrilatère du Vieux-Montréal dont les immeubles anciens ont été complètement rénovés, puis reliés entre eux par une immense verrière au-dessus de l'ancienne ruelle des Fortifications (le tracé de la ruelle des Fortifications est identifié sur le parquet par des couleurs contrastantes). L'immeuble, qui donne sur les rues Saint-Jacques et Saint-Antoine, intègre six façades d'anciens bâtiments (fig. 4.1). À l'époque de la conception, les architectes Provencher, Roy – qui ont collaboré pour ce projet avec les architectes ARCOP ainsi que Becker, Gersovitz, Moss comme architectes-conseil – optent, se rappelle Claude Provencher, pour une esthétique « respectueuse du contexte ancien », qui semble alors convenir au souci d'intégrer le projet au quartier historique. Le projet reçoit le prix

---

<sup>2</sup> Site Internet [[http://micasa.canoe.com/maisonpassion/deco/dc0101\\_p80b\\_0131-can.html](http://micasa.canoe.com/maisonpassion/deco/dc0101_p80b_0131-can.html)] consulté le 10 février 2006.

Orange de l'organisme Sauvons Montréal<sup>3</sup> pour sa ruelle intérieure (fig. 4.2), mais les choix de design historicisants (fig. 4.3) pour l'enveloppe du complexe sont accueillis avec réserve. Par exemple, Anne Cormier, architecte, commente ainsi :

Les créateurs du CCMM ont non seulement choisi d'intégrer des *éléments historiques existants* allant de l'édifice Nordheimer qui sera restauré à divers fragments de façades, mais aussi, que ce soit par *humilité, conviction ou soumission au goût du jour, d'y subordonner les nouvelles composantes de la façade*. Ce parti tout à fait défendable se heurte cependant à la proposition peu convaincante d'une tour qui aurait sans doute eu davantage à reconnaître la réalité de ses 26 étages et à contribuer au dialogue entre la vieille et la nouvelle ville<sup>4</sup>.



Figure 4.1 Maquette du Centre de commerce mondial de Montréal : élévation rue Saint-Jacques. Provencher, Roy architectes avec ARCOP et Becker, Gersovitz, Moss, 1991. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47.)

Seuls quelques-uns des édifices du quadrilatère, ceux qui longent la rue Saint-Jacques, ont vu leurs façades conservées « en nivelant les niveaux de façon à produire des superficies de plancher favorables à des agencements souples d'espaces pour les commerces et les bureaux<sup>5</sup> ». Cette pratique de façadisme, employée à l'époque dans plusieurs chantiers, est critiquée et décrite comme une architecture « taxidermiste » :

[...] old façades [are being] salvaged to become the civic masks of large and complex projects. Their architects, urban taxidermists of sort, keep the skin of buildings, complying with the developers' demands for maximum floor rentability while

<sup>3</sup> Sauvons Montréal distribue annuellement des prix Orange pour souligner la qualité de certains aménagements urbains ou de certains édifices. Au terme d'un processus de sélection mené par un jury, des prix Citron sont également attribués.

<sup>4</sup> Anne Cormier, « Le Centre de commerce mondial de Montréal », *ARQ Architecture - Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47 (c'est nous qui soulignons).

<sup>5</sup> Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Méridien, 1994 [c1974, Fides], p. 423.

providing a certified heritage front in an attempt to pacify those concerned with architectural preservation<sup>6</sup>.

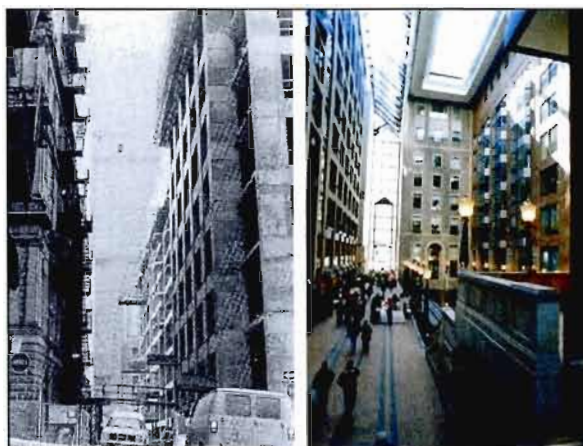


Figure 4.2 Le Centre de commerce mondial de Montréal conçu par Provencher Roy architectes a reçu le prix Orange pour sa ruelle intérieure : vues avant et après la réalisation du projet. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47 ; et Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Cette réflexion émise par Ricardo L. Castro, professeur à l'École d'architecture de l'Université McGill, illustre la controverse suscitée quant à la conservation et à la réanimation du centre ancien qui se poursuit depuis le milieu des années 1970. C'est à cette époque qu'André Corboz<sup>7</sup>, alors professeur titulaire d'histoire de l'architecture à la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, établit les bases de cette controverse. Dans un numéro spécial de la revue *Vie des arts* dédié à la question, André Corboz – qui a condamné la reconstitution pastiche de la place Royale, à Québec, qui lui apparut « comme une plaisanterie coûteuse et dépourvue de toute justification autre que touristique-folklorique<sup>8</sup> » – se penche sur l'application au cas montréalais des critères d'intervention dans les sites historiques : il insiste sur la *restauration* d'édifices, l'*animation* de l'architecture ancienne et l'*insertion* de bâtisses neuves dans un ensemble historique. André Corboz préconise

<sup>6</sup> Ricardo L. Castro, « Significant Buildings of the 1980s », Bryan Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 112.

<sup>7</sup> Corboz, « Du bon usage des sites », 1974, p. 14-19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.



l'application de ces critères au sein d'une démarche coordonnée entre la règle du *minimum d'intervention*, celle du problème de la *fonction compatible* et le principe de la *réversibilité des interventions*.



Figure 4.3 La tour du Centre de commerce mondial de Montréal, Provencher, Roy architectes avec ARCOP et Becker, Gersovitz, Moss, 1992. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Partisan de la reconstruction des quartiers anciens fondée sur la continuité où « l'insertion ne se propose pas, d'abord, comme un problème de façade », il est d'avis que la reconstruction de ces quartiers « dans le style » est une solution que « tout architecte responsable refusera, parce que les langues architecturales anciennes appartiennent à des cycles désormais clos et qu'essayer de les parler équivaldrait à un abus de confiance<sup>9</sup> ». Dans cet esprit, l'auteur prône l'idée d'« organismes modernes qui vien[nen]t prendre la place entre deux bâtisses anciennes ». En effet, pour lui, l'architecture contemporaine est assez diversifiée pour répondre aux exigences des quartiers anciens sans rien perdre de ses qualités propres, et il conclut en disant qu'il « n'y a pas d'autres voies praticables ». André Corboz est partisan de l'« intégration par stratification », où chaque époque invente son langage (à ce titre, il donne en exemple des villes historiques comme Prague qui ont constitué, au cours de nombreux siècles, leur visage idiosyncrasique, précisément sur ce principe). Sur cet énoncé théorique qui met de l'avant la « valeur inventive » – sous réserve d'une quête d'excellence

---

<sup>9</sup> *Ibid.*



caractéristique à une architecture d'auteur –, la mise en pratique d'une telle approche, *corbozéenne*, ne fait son apparition à Montréal qu'avec l'évolution des mentalités.

Ce n'est donc qu'au début des années 1990 que l'idée d'un patrimoine en évolution, telle qu'elle fut défendue par André Corboz quinze ans plus tôt, permet d'envisager, pour les projets de requalification du Vieux-Montréal du moins, des insertions dans le tissu ancien qui expriment chacune leur époque. C'est ainsi que le rapport d'un groupe de travail, qui s'est rétrospectivement attardé à « clarifier l'identité historique du Vieux-Montréal de façon à orienter les interventions dans les domaines de l'interprétation, de la promotion et de l'aménagement<sup>10</sup> », stipule que l'identité historique serait l'effet, ou l'aboutissement, des expériences cumulées. Le rapport évoque les traces de la « superposition des 'histoires' [qui] confère à la vieille ville une personnalité multiple qui fait d'elle une véritable cité<sup>11</sup>. »

Même si initialement, pour requalifier le Vieux-Montréal, il a été prévu de reconstruire l'ancien tissu et les bâtiments disparus ou modifiés, on opte finalement plutôt pour des projets contemporains qui redynamisent et mettent à jour le cadre bâti du Vieux-Montréal. L'exposition *Le nouveau Montréal, Projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, tenue en 2001 au Centre de design de l'université du Québec à Montréal, fait état de cette première génération de projets qui ont emprunté la voie tracée par André Corboz. L'approche corbozéenne d'intégration par stratification « d'organismes » qui expriment chacun leur époque par leur « valeur inventive » semble manifeste dans ces projets pour le Vieux-Montréal et ses abords. En effet, « ces grands travaux qui recomposent le paysage urbain entre *tradition et modernité* ont été confiés à plusieurs des meilleurs bureaux d'architectes montréalais<sup>12</sup> ». La réalisation des projets réunis dans cette exposition commentée par

<sup>10</sup> Voir à ce sujet l'excellente étude du Comité de travail sur l'identité historique du Vieux-Montréal, composé de A.M. Collins, M. Forget, G. Lauzon, R. Montpetit, A.M. Stewart et R.C.H. Sweeny, *Vieux-Montréal : La cité, une identité façonnée par l'histoire*, Rapport produit par la Société de développement de Montréal / Entente sur le développement culturel de Montréal, Gouvernement du Québec et Ville de Montréal, 1996, 52 p.

<sup>11</sup> Gilles Lauzon, « Une cité du Nouveau Monde », *Continuité*, n° 72, printemps 1997, p. 16-23, un article issu du rapport *Vieux-Montréal : La cité, une identité façonnée par l'histoire*, préparé par un comité composé de A.M. Collins, M. Forget, G. Lauzon, R. Montpetit, A.M. Stewart et R.C.H. Sweeny.

<sup>12</sup> Communiqué de presse de l'exposition *Le nouveau Montréal, Projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Centre de design de l'université du Québec à Montréal, 2001.

Marc H. Choko, Georges Adamczyk et Bernard La Mothe (Faubourg Québec, Cité Multimédia, Quartier international, réaménagement du Vieux-Port, rénovation des infrastructures et des places publiques, construction de musées) s'inscrit dans un contexte de prise de conscience des décideurs, depuis les années 1980, qui pensent que « la conservation, la restructuration et le développement de ce quartier pourraient jouer un rôle central dans la recomposition d'une forte identification de Montréal parmi les villes nord-américaines<sup>13</sup> ». La dimension identitaire de ces projets est donc revendiquée. Dès lors, il nous apparaît opportun d'examiner les projets que la fortune critique a consacrés en ce sens et nous pourrions tenter, grâce à certains documents projectuels qui en font état, une analyse du processus d'investissement identitaire lors de la conception.

#### 4.2 Les projets récents analysés

Il s'agit donc de deux projets qui ont marqué l'identité urbaine de la vieille ville à l'intérieur de son périmètre historique<sup>14</sup> : celui du Complexe Chaussegros-de-Léry (1987-1995) – au 303, rue Notre-Dame Est – et celui de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal (1990-1992) – au 350, place Royale – également de Dan S. Hanganu architectes avec Provencher Roy et associés. En bordure du périmètre du Vieux-Montréal, nous traiterons, au chapitre suivant, d'une deuxième série de trois projets réalisés dans le Quartier international de Montréal.

Pour commencer, situons la place occupée par ces projets choisis dans le Vieux-Montréal parmi ceux qui ont jalonné le renouveau du secteur. Nous avons déjà mentionné le rôle déclencheur des projets de réhabilitation de quadrilatères anciens réalisés par les projets les Cours Le Royer (1976-1982) et le Centre de commerce mondial de Montréal (1987-1991). Ces deux projets expriment leur époque surtout parce qu'ils entreprennent la

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Le premier décret de 1964 établit, par le gouvernement du Québec, l'arrondissement historique du Vieux-Montréal. Celui-ci ne compte qu'une seule partie de l'ancienne ville fortifiée limitée au secteur compris entre la rue Notre-Dame et le port. En 1995, un nouveau décret élargit l'arrondissement historique pour couvrir tout le territoire de la ville fortifiée, et quelques portions des anciens faubourgs, avec la rue Craig (celle-ci apparaît sur le plan des Commissaires et correspond à la rue Saint-Antoine actuelle) comme limite nord. Tout le Vieux-Port est également inclus. (Lauzon, « Une cité du Nouveau Monde », 1997, p. 23.)

requalification d'édifices anciens dans les centres-villes en perte de vitalité, mais leur expression architecturale ne se détache que timidement de celle des édifices historiques.

L'une des premières manifestations de la position que nous avons nommée corbozéenne est le concours international pour le réaménagement de la place Jacques-Cartier en 1990. Le concours lance l'enjeu du réaménagement de cette place qui « fait le lien entre le fleuve et la ville, [et qui] est l'espace public le plus important de l'arrondissement historique du Vieux-Montréal<sup>15</sup>. » Entre la nostalgie historicisante (fig. 4.4) et la néomodernité avant la lettre (fig. 4.5), les projets issus de ce concours offrent un banc d'essai à la « valeur créative » qui peut désormais investir le vieux quartier. Aucun des projets présentés au concours<sup>16</sup> ne sera réalisé, mais, à la suite de cette initiative, plusieurs étapes de planification mènent à des réalisations partielles sept ans plus tard<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Ville de Montréal et Ministère des Affaires culturelles du Gouvernement du Québec, *Le Concours international de Montréal place Jacques-Cartier*, 1993, p. 9.

<sup>16</sup> Lors de ce concours, cinq premiers prix *ex-æquo* ont été accordés aux équipes suivantes :

Jacques Rousseau et André Fortin (Montréal) ; Kelbaugh, Calthorpe & Assoc. (Seattle-Washington) ; Patrick Chan (Toronto) ; Katsuhiko Kobayashi (Japon) ; Griffiths, Rankin, Cook Architects (Ottawa). Le jury international était présidé par François Chaslin de France, architecte et journaliste rédacteur en chef de la revue *Architecture d'aujourd'hui*.

<sup>17</sup> À l'automne 1997, la place Jacques-Cartier a fait l'objet de grands travaux d'aménagement sous la responsabilité et la conception de Robert Desjardins du Service des parcs, jardins et espaces verts de la Ville de Montréal. La place Jacques-Cartier, créée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, fut un centre animé du Montréal d'alors. Sur cette ancienne place de marché, dominée par un monument à l'amiral Nelson, des fouilles archéologiques menées pendant les années 1990 ont permis de cerner les contours exacts de l'ancien hôtel de Vaudreuil. Un pavage noir met en évidence l'emprise au sol de cette ancienne résidence des gouverneurs français.

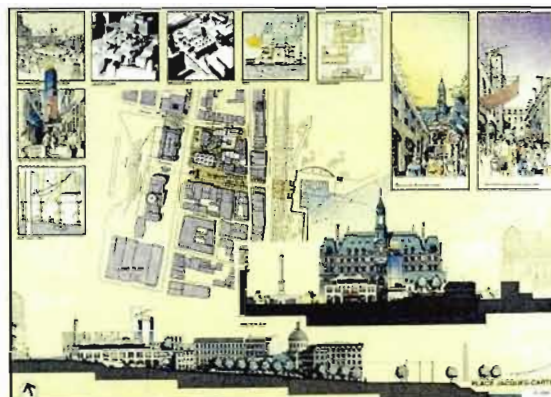


Figure 4.4 Concours international pour la place Jacques-Cartier, 1990. Proposition de Griffiths, Rankin, Cook Architects d'Ottawa. (Archives de Pierre Beaupré, architecte.)

Ce concours sert par la suite de toile de fond aux projets qui, contrairement à une approche de reconstruction patrimoniale, savent plutôt réinterpréter, au contemporain, le caractère du secteur, à savoir la « personnalité multiple » dévoilée au gré de nombreuses traces laissées par des couches historiques. Selon ce principe, la requalification du Vieux-Montréal est en premier lieu abordée par des projets de réaménagement du domaine public. Ces espaces souvent laissés pour compte font alors l'objet d'interventions<sup>18</sup>.

Dès le début des années 1990, le marquage au sol des vestiges archéologiques – principalement des fortifications conçues par Chaussegros-de-Léry – est réalisé (et conçu par les services de la Ville) sur les emprises de rues et de trottoirs ainsi que dans plusieurs espaces publics du Vieux-Montréal. Comme l'explique une publication parue à ce sujet, le marquage « consiste à signaler, au moyen de dalles de granit, la présence de vestiges enfouis associés à l'enceinte maçonnée de la ville fortifiée et aux principaux lieux d'établissement du XVIII<sup>e</sup> siècle [...] Certains vestiges des fortifications de pierre ont été mis en valeur *in situ* au parc du Champ-de-Mars, à Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, et au restaurant Les Remparts, sur la rue de la Commune<sup>19</sup>. »

<sup>18</sup> Parmi ceux-ci, la rue Le Royer, pour sa part, a été la première en 1976 à céder le pas à un vert paysage urbain, complété ensuite lors de l'aménagement d'un projet de recyclage et de rénovation touchant les anciens magasins de l'Hôtel-Dieu.

<sup>19</sup> Ville de Montréal, Fiches d'inventaire du patrimoine.

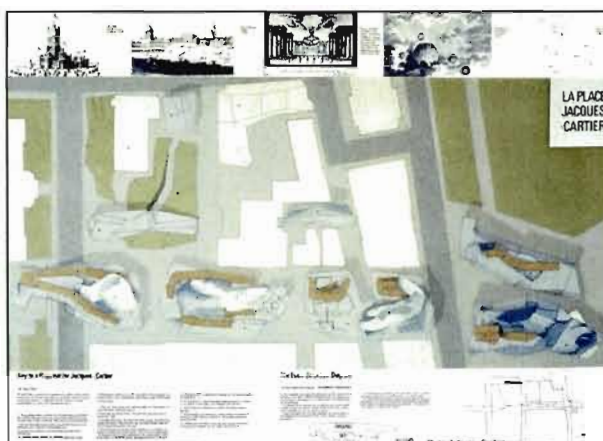


Figure 4.5 Concours international pour la place Jacques-Cartier, 1990. Proposition de Robert S. Livesey de Los Angeles, États-Unis. (Archives de Pierre Beaupré, architecte.)

Parmi les interventions sur le domaine public, la nouvelle place attenante à la Gare Dalhousie, inaugurée en 2004, est la réalisation la plus récente (projet du réaménagement du square Dalhousie, concepteur principal Robert Desjardins, Services d'urbanisme, Ville de Montréal). Le plus significatif de tous, en termes d'interprétation du génie du lieu et d'investissement identitaire propre à la vieille cité, nous paraît cependant le réaménagement de la place D'Youville en 1999 (par le Groupe Cardinal Hardy et Claude Cormier, architectes-paysagistes). L'étude du riche corpus de documents projectuels que nous avons collecté et de la fortune critique de ce projet pourra faire l'objet d'une recherche ultérieure.

Au-delà de ces projets de requalification du domaine public et des aménagements des places, l'opération de revitalisation du Vieux-Montréal donne aussi lieu à la construction de deux bâtiments publics majeurs, tant pour l'ampleur que pour l'investissement identitaire. Issus de concours, ces projets sont confiés à l'architecte montréalais Dan S. Hanganu. Ces bâtiments significatifs – Complexe Chaussegros-de-Léry et Musée Pointe-à-Callière – pavent la voie au façonnement d'une image identitaire vivante de ce quartier historique. Alors que la conception du Complexe Chaussegros-de-Léry, qui débute dès 1987, représente l'un des moments précurseurs de l'éveil à l'idée corbozéenne de l'intégration créative et contemporaine, celle du Musée Pointe-à-Callière, qui ne débute qu'en 1990 alors que le projet précédent est déjà en chantier, en est peut-être aujourd'hui le point culminant dans le



Vieux-Montréal. En examinant de plus près les documents projectuels de ces projets, qu'apprend-on de cette évolution ?

Comment l'insertion de ces projets dans ce contexte ancien a-t-elle été conçue ? Comment l'identité du Vieux-Montréal saisie dans l'imaginaire collectif – depuis la prise de conscience du rôle du bâti pour l'identité montréalaise et les efforts de conservation patrimoniale dont a fait l'objet le quartier historique par l'entremise du programme de sa revitalisation – a-t-elle été recyclée dans les projets qui ont contribué à l'affirmer et, le cas échéant, à la renouveler ? Parmi les projets publics marquants qui ont été mis en chantier dans le vieux quartier depuis sa relance, les deux réalisations que nous étudions ont fait leur créneau de cette question identitaire et ont été l'objet d'une fortune critique particulièrement éloquente. L'agence d'architecture de Dan Hanganu s'est illustrée en offrant au Vieux-Montréal des projets qui contribuent, de manière contemporaine, à figurer son identité forgée au fil des époques. Or, c'est la superposition des traces des époques révélées dans ces projets qui confère sa personnalité au Vieux-Montréal. Dans ce contexte et devant cette « lecture » de la spécificité de la vieille cité, comment les projets érigés à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont-ils contribué à ce palimpseste ?

#### **4.3 Complexe Chaussegros-de-Léry**

En 1987, un quadrilatère vacant, situé entre les rues Notre-Dame, Gosford, Champ-de-Mars et Bonsecours, dans le Vieux-Montréal, fait l'objet d'un concours lancé par la Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal<sup>20</sup> (SIMPA). Ce concours est « important à plusieurs égards. Tout d'abord parce que, pour la première fois, la Ville de Montréal ou l'un de ses agents, dans ce cas-ci la SIMPA, utilise le processus du concours d'architecture pour le choix de l'architecte d'un de ses projets [...] Puis, parce que le problème posé, son contexte et son envergure suscitent une quantité de questions sur l'architecture et l'aménagement

---

<sup>20</sup> La SIMPA assure le rôle du client conjointement avec les Développement Prélou, la Société Gédéon de Catalogne et la Société SOLIM, filiale immobilière du fond solidarité de la Fédération des travailleurs du Québec (FTQ).

urbain<sup>21</sup>. » Selon l'énoncé du concours, publié dans la revue *ARQ Architecture - Québec*<sup>22</sup>, le futur Complexe Chaussegros-de-Léry<sup>23</sup> doit accueillir un immeuble de bureaux réservé à l'administration municipale, un ensemble d'habitation d'une centaine d'unités « complétant un voisinage social en pleine renaissance », des commerces « destinés à la desserte locale », un centre socio-récréatif et un garage de stationnement « d'environ 1100 cases, situé en sous-sol, relogant tous les stationnements municipaux appelés à disparaître dans les environs immédiats et répondant aux nouveaux besoins ajoutés à ce projet ». Les critères énoncés dans le cahier des modalités du concours soulignent particulièrement l'importance de rechercher une expression architecturale contemporaine qui tienne compte des impératifs de ce contexte urbain particulier (fig. 4.6).

La construction de ce complexe fait alors partie d'un vaste projet urbain qui entraîne des transformations importantes dans le secteur. Ainsi, les services de la Ville quittent le marché Bonsecours pour occuper l'édifice du Complexe Chaussegros-de-Léry I et le stationnement du Champ-de-Mars est libéré grâce à la construction du vaste parking souterrain. Le Champ-de-Mars devient ainsi une vaste place publique où sont mis en valeur les vestiges des murs des fortifications nouvellement dégagés.

---

<sup>21</sup> Pierre Beaupré, « Chaussegros-de-Léry », *ARQ Architecture - Québec*, n° 42, avril 1988, p. 28-35.

<sup>22</sup> « Projet Chaussegros-de-Léry : Concours d'idées », *ARQ Architecture - Québec*, n° 42, avril 1988, p. 26-27.

<sup>23</sup> L'appellation de cet ensemble est tirée du nom de l'ingénieur qui a conçu les fortifications de Montréal au XVIII<sup>e</sup> siècle. Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry, né à Toulon en 1682, a été, de 1716 à 1756, ingénieur en chef du roi en Nouvelle-France. Au cours de cette période, il a élaboré les plans et supervisé les travaux de nombreux systèmes défensifs, y compris ceux de Montréal et de Québec ainsi que des forts Chambly, Niagara, Saint-Frédéric et Sault-Saint-Louis (Kahnawake).



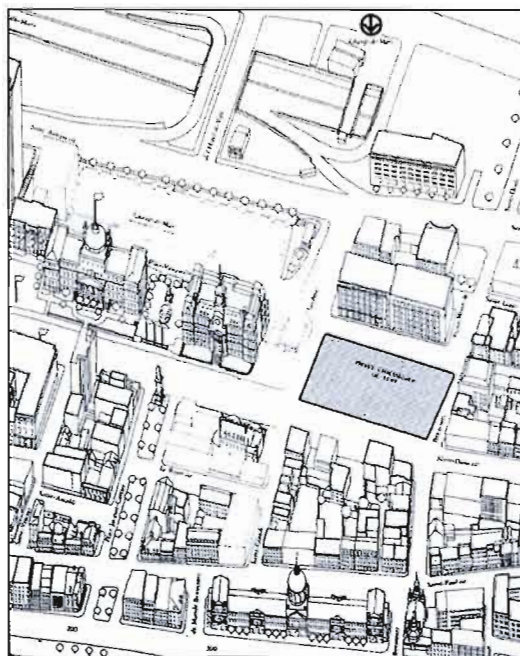


Figure 4.6 Le site du futur Complexe Chaussegros-de-Léry tel qu'il a été publié dans l'énoncé du concours. (Tiré de *ARQ Architecture-Québec*, n° 42, avril 1988, p. 26.)

À l'issue du concours, Pierre Beaupré note que le défi d'intégrer l'expression architecturale au quartier vient dans ce cas tout d'abord du programme<sup>24</sup>.

La nature du programme, son ampleur et celle du terrain sur lequel s'implantera le bâtiment renvoient aussitôt à la problématique du *superblock* qu'analysait Allan Colquhoun<sup>25</sup> au début des années 1970. Cette dernière se caractérise par un éclatement du tissu urbain traditionnel au profit de vastes parcelles sous contrôle financier unique [et présente des] difficultés d'une expression architecturale convenant à cette nouvelle typologie [...] dans un cadre urbain traditionnel<sup>26</sup>.

Sur trente-cinq compétiteurs et six finalistes, Dan Hanganu et son équipe remportent ce concours d'idées ouvert aux architectes de la région montréalaise. Leur projet relève le défi lancé avec brio tout en inscrivant un précédent dans le paysage urbain montréalais :

<sup>24</sup> Le programme du concours, publié dans : « Projet Chaussegros-de-Léry : Concours d'idées », 1988, p. 26-27.

<sup>25</sup> Allan Colquhoun, « The Superblock », *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981 [1971], p. 215. (Référence mentionnée par Beaupré, « Chaussegros-de-Léry », 1988.)

<sup>26</sup> Beaupré, « Chaussegros-de-Léry », 1988, p. 28.

l'application contemporaine du *perimeter block*, un type d'îlot urbain dense et haut formé autour d'une cour semi-privée. Selon le critique d'architecture américain Kenneth Frampton<sup>27</sup>, ce projet « peut être considéré comme la démonstration aboutie de l'application typologique du '*perimeter-block*' [...] Hanganu montre, avec clarté, la pertinence de ce type, vieux de soixante-dix ans, pour le développement urbain contemporain<sup>28</sup> ».

La réalisation du complexe<sup>29</sup>, dont la première phase (un immeuble de bureaux pour des employés de la Ville de Montréal) s'achève en 1991 et la deuxième (des unités d'habitation et d'espaces commerciaux) en 1996, est menée par le consortium Dan S. Hanganu architectes, Provencher-Roy architectes et Cardinal et Hardy architectes et urbanistes. Le complexe comprend deux édifices distincts, auxquels il faut ajouter un vaste stationnement public de sept étages en sous-sol. Ces édifices entourent une cour intérieure, dont une partie est publique et rattachée à l'immeuble de bureaux, tandis que l'autre, privée, est en lien avec la partie résidentielle.

La fortune critique que connaît ce projet est un important jalon du récit fondateur qui a consacré la griffe de Dan Hanganu comme porteuse de la montréalité.

### **La montréalité selon Dan Hanganu**

Dès les premières réalisations reconnues par le milieu de la critique architecturale – Hanganu reçoit la distinction d'excellence décernée en 1981 par l'Ordre des architectes du Québec –, France Vanlaethem consacre la valeur identitaire montréalaise des projets, pourtant résolument « modernes », de l'architecte Dan Hanganu. Dans ses habitations suburbaines (Île-des-Sœurs, 1979-1982) où l'architecte a voulu délibérément, écrit-elle, « recréer le caractère urbain de l'habitat montréalais<sup>30</sup> », « Hanganu s'inscrit par le traitement

---

<sup>27</sup> Kenneth Frampton, architecte, est professeur à l'Université Columbia, à New York.

<sup>28</sup> Kenneth Frampton, « Une position rationnelle et éthique », *Dan S. Hanganu architecte, Projets et réalisations 1980-1990*, catalogue d'exposition, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 1990, p. 7.

<sup>29</sup> Superficies : bureaux 25 000 mètres carrés, commerce 4000 mètres carrés, habitation 1500 mètres carrés, stationnement d'une capacité de 1100 automobiles 45 000 mètres carrés.

<sup>30</sup> France Vanlaethem, « Prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec », *ARQ Architecture - Québec*, n° 1, mai 1981, p. 14.

de certains détails dans la tendance actuelle [des années 1980] qui cherche à sémantiser l'architecture par la référence formelle aux traditions populaire et architecturale [...] C'est ainsi que ces habitations [...] évoquent, par certains traits de leur architecture, la ville toute proche, rappelant certains de ses quartiers les plus typiques, renvoyant aux maisons traditionnelles de la rue Saint-Denis dont certains aspects de la typologie sont cités<sup>31</sup>». Neuf ans plus tard, Vanlaethem écrit :

En 1981, Dan S. Hanganu se faisait connaître de la communauté architecturale. Il obtenait l'une des quatre distinctions d'excellence décernées par l'Ordre des architectes du Québec, un prix dont c'était la quatrième édition cette année-là, une première récompense pour l'architecte qui serait suivie de nombreuses autres. L'architecture de la série de maisons [les habitations de l'Île-des-Sœurs] qui lui valait cet honneur étonnait par son ambivalence, son attachement à la tradition moderne et sa forte *identité montréalaise*<sup>32</sup>.

Du côté des publications anglophones, les réalisations de Dan Hanganu sont jugées « *contextually meaningful [...] while remaining an affirmation of modernity* [les habitations de la rue Quesnel sont à l'image du] *housing that belongs on Montreal streets* »<sup>33</sup>.

En 1990, à l'occasion de l'exposition<sup>34</sup> au Centre de design de l'Université du Québec à Montréal consacrée à une rétrospective de l'œuvre de l'architecte, France Vanlaethem<sup>35</sup> et Kenneth Frampton, l'un des plus importants historiens de l'architecture ayant théorisé la contextualité, réaffirment le récit fondateur de la montréalité de l'architecture de Dan Hanganu.

Son œuvre, constate France Vanlaethem, est remarquable par son identité et sa cohérence. En effet, à l'époque (les années 1980) où les architectes d'ici

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>32</sup> France Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », *Dan S. Hanganu architecte, Projets et réalisations 1980-1990*, catalogue d'exposition, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 1990, p. 38 (c'est nous qui soulignons).

<sup>33</sup> Adrian Sheppard, « Housing That Belongs on Montreal Streets », Bryan Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 112.

<sup>34</sup> *Dan S. Hanganu architecte, Projets et réalisations 1980-1990*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 1990.

<sup>35</sup> France Vanlaethem est professeure à l'École de design de l'UQAM.

adoptaient les formules faciles du Post-modernisme [en cherchant] une solution immédiate à l'aspiration de retrouver l'urbanité familière de la ville historique qu'auraient détruite les rénovations urbaines des années 60 [...], Dan Hanganu est resté attaché à la tradition moderne dans laquelle il a été éduqué, tout en affrontant les critiques qui avaient été faites à l'architecture moderniste, abstraite et universelle. Aussi *son architecture adresse le rapport à la ville*, sans toutefois tomber dans le mimétisme de l'existant, et elle réintègre positivement la question de l'ornement, en évitant l'historicisme<sup>36</sup>.

À propos des habitations de l'Île-des-Sœurs, l'auteure justifie ces constats par les observations suivantes :

À l'extérieur, les maisons construisent la rue malgré leur volumétrie multidirectionnelle et leur matériau unique, le travail de la brique, le profil de l'acrotère, l'application de certains éléments décoratifs récupérés et, surtout, les marches qui précèdent chacune des entrées privées rappelant la ville toute proche, les rues bordées d'escaliers extérieurs de ses quartiers populaires et les boiseries ornementales de l'architecture victorienne fin de siècle<sup>37</sup>.

Pour d'autres projets d'habitations, rue Corot à l'Île-des-Sœurs, Dan Hanganu fait appel, observe France Vanlaethem, à la mise en œuvre de la brique, de couleur paille, et à l'utilisation de ferronnerie noire – des éléments à la fois fonctionnels et ornementaux – qui ne sont pas sans rappeler les procédés que l'on trouve dans l'architecture Art décoratif, dont on trouve à Montréal plusieurs exemples significatifs.

France Vanlaethem commente aussi « la grande urbanité » de son architecture, quel que soit le lieu d'implantation des édifices. « Dans un contexte économique et culturel local où l'architecture est [...] une production extrêmement perméable aux idées et aux modes venues d'ailleurs, [...] il faut affirmer que Hanganu par la manière dont il pratique l'architecture participe, sans conteste, au développement d'une architecture autonome et spécifique au Québec<sup>38</sup>. »

Kenneth Frampton, pour sa part, souligne la constance ainsi que la signification civique des projets de Dan Hanganu. Cependant, tout en encensant leur « urbanité, inductrice

---

<sup>36</sup> Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », 1990, p 38-39 (c'est nous qui soulignons).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 45.

de permanence », il voit la qualité de cette œuvre principalement dans sa *position créative* et place l'architecte-auteur au palmarès des grands du mouvement que lui-même baptise le régionalisme critique :

En effet, « parmi les nombreux architectes de talent actifs sur ce continent, peu d'entre eux ont égalé Dan Hanganu, peu ont manifesté un tel engagement pour la création d'une forme urbaine. [...] Dans tous ces projets, Hanganu s'est affirmé comme un « créateur de modèles », car il est évident que ces différents types de grande échelle orientés vers la rue qu'il propose pour Montréal sont des *contributions, intelligentes et responsables, au tissu urbain de la ville*. La position créative qu'il assume est rationnelle et éthique, plutôt qu'exagérément esthétique et vaniteusement compétitive. Dan Hanganu semble avoir fait sien l'aphorisme de l'architecte portugais, Alvaro Siza : « Les architectes n'inventent rien, ils transforment la réalité<sup>39</sup>. »

De fait, la fortune critique de ses projets a, depuis, solidement établi la contribution de l'architecte d'origine roumaine à moduler, de manière novatrice, l'image du paysage bâti de Montréal dans le respect de sa continuité historique. « Cela fait une bonne vingtaine d'années que l'architecte Dan Hanganu saupoudre le paysage montréalais de bâtiments phares<sup>40</sup>. »

Depuis, au faite d'une carrière abondamment applaudie par diverses reconnaissances<sup>41</sup>, Dan Hanganu poursuit sur cette voie, dont France Vanlaethem est la première à articuler le mérite et la tenue, et conçoit plusieurs projets majeurs pour Montréal. La fortune critique de

<sup>39</sup> Frampton, « Une position rationnelle et éthique », 1990, p. 7 (c'est nous qui soulignons).

<sup>40</sup> Carolyne Parent, « De l'architecture comme dialogue », *Le Devoir*, samedi 3 mai 2003, p. D2.

<sup>41</sup> « Ses travaux, ceux qu'il a faits tant au pays qu'à l'étranger (Suisse, Maroc, ex-Union soviétique et Roumanie), travaux qui lui ont valu une quarantaine de prix, distinctions et mentions, dont le prix Paul-Émile-Borduas en 1992. » Parent, « De l'architecture comme dialogue », 2003, p. D2. L'Ordre des architectes du Québec lui décerne, de 1980 à 1996, pas moins de six prix ou mentions d'excellence.

Dan S. Hanganu, l'unique architecte à recevoir le prix de Paul-Émile-Borduas (1992), est « l'une des figures de proue du milieu de l'architecture du Québec [...]. Le Gouvernement du Québec, le gouverneur général, le Conseil canadien du bois, la société Sauvons Montréal se bousculent pour récompenser le travail de cet émigrant roumain. » (Parent, « De l'architecture comme dialogue », 2003, p. D2.)

l'œuvre de l'architecte établit précisément la pertinence du choix de ses projets pour notre recherche.

Notre analyse tentera de préciser, au-delà de cette fortune critique, les procédés projectuels qui expriment, dans l'œuvre de Dan Hanganu, les préoccupations pour le contexte montréalais. Nous allons nous intéresser particulièrement à deux de ses réalisations sises dans le Vieux-Montréal, où leur présence met en valeur le recyclage contemporain des caractères architecturaux propres à un contexte ancien : le Complexe Chaussegros-de-Léry et le Musée Pointe-à-Callière. Comment son approche évolue-t-elle par ces deux projets ? Quels précédents établit-il par les nouvelles voies de la montréalité qu'il ouvre ?

La fortune critique du Complexe Chaussegros-de-Léry, encore essentiellement due à France Vanlaethem, souligne précisément le recyclage contemporain des caractères architecturaux propres au contexte. Elle écrit : « Les façades sont articulées à partir d'un vocabulaire innovateur qui réinterprète sans nostalgie certains éléments propres à l'architecture civique et résidentielle du Vieux-Montréal.<sup>42</sup> » Mais peut-on en dépister, à l'aide d'une analyse génétique des documents projectuels, les modalités de recyclage et les caractères recyclés ? Que révélera une analyse comparative, en termes d'instrument d'analyse des indices de montréalité, des deux projets qui se sont succédé dans le temps ?

### **Complexe Chaussegros-de-Léry : la démarche projectuelle de Dan Hanganu**

Selon le programme du projet, dont nous décrivons l'essentiel ci-dessus, la composition de l'ensemble doit s'harmoniser avec l'hôtel de ville adjacent au site, autant dans ses volumes que dans ses matériaux, ce qui laisse ouverte une perspective sur celui-ci<sup>43</sup>. La proposition de Dan Hanganu est précisément retenue en vertu de ce « critère premier ». Voici un extrait du commentaire du jury tel que rapporté dans la revue *ARQ Architecture - Québec*.

---

<sup>42</sup> France Vanlaethem, « Complexe Chaussegros-de-Léry, Vieux-Montréal », *ARQ Architecture - Québec*, n° 54, avril 1990, p. 46.

<sup>43</sup> Le programme du concours publié dans : « Projet Chaussegros-de-Léry. Concours d'idées », 1988, p. 26-.

Le Comité a particulièrement apprécié dans cette présentation la très grande cohérence de l'enveloppe, la sensibilité et l'élégance de l'expression tant en regard des fonctions internes que du contexte urbain [...] Le Comité a reconnu la qualité de cette proposition en regard du critère premier touchant la recherche d'une contribution architecturale contemporaine dans le contexte de ce voisinage<sup>44</sup>.

En vertu de quelles stratégies architecturales l'architecte répond-il ainsi à cette commande ?

La recherche d'une expression contemporaine en résonance avec l'architecture montréalaise issue des différentes époques qui ont modulé ce paysage urbain est l'un des aspects marquants de ce projet. Dès les premières phases de sa conception, le projet de l'équipe Hanganu fait montre de nombreux détails architectoniques en dialogue avec l'architecture environnante. En guise de premiers essais, les concepteurs commencent par explorer des voies plutôt mimétiques vis-à-vis des édifices de prestige qui s'imposent dans le voisinage immédiat. Une stratégie d'intégration par convenance « façade par façade » est d'abord retenue. Nous allons nous y attarder plus loin. Cette intention de s'intégrer en vis-à-vis est combinée à celle de créer l'harmonie des percées visuelles – en reprenant les aspects architectoniques anciens des édifices qui entourent le site – pour s'offrir aux passants qui empruntent les voies publiques ou les passages prévus au travers du nouveau quadrilatère occupé par le projet. Une série de vues perspectives élaborées en début du processus créatif témoigne de cette première attitude envers le contexte (fig. 4.7 et 4.8).

---

<sup>44</sup> Beaupré, « Chaussegros-de-Léry », 1988, p. 31.





Figure 4.7 « Vue rue Notre-Dame ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.8 « Vue depuis Champ-de-Mars ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Le projet doit cependant avant tout s'inscrire dans l'enfilade d'édifices institutionnels longeant le côté nord de la rue Notre-Dame, comme le montre le dessin du concept global (fig. 4.9).

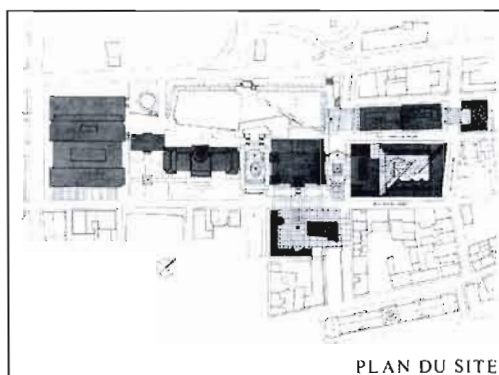


Figure 4.9 Dessin du concept global. Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Il est prévu, sur le parcours de la rue Notre-Dame, d'harmoniser le traitement du nouveau complexe à celui de l'hôtel de ville de Montréal de style Second Empire, en reprenant un agencement tripartite d'une base, d'un corps et d'un couronnement. De plus, le dessin perspectif de la « vue rue Notre-Dame » (voir fig. 4.7) montre un jeu de textures et d'ombres ainsi que la tourelle qui en marque le coin. Le concepteur marque ainsi son intention d'interpréter dans l'édifice nouveau la modénature qui caractérise l'édifice ancien (l'hôtel de ville). La tourelle, tel un « point focal », doit attirer le regard vers le nouvel édifice et en assurer la présence tout en faisant écho à l'hôtel de ville dont il constitue l'addition. Notons qu'à ce stade du projet la tourelle d'angle cylindrique, haute de sept étages et insérée dans l'angle de coin évidé du corps de l'îlot, est coiffée d'un toit conique pointu, rappel du clocheton central de l'hôtel de ville. Un jeu de saillies et d'ombres doit également rappeler les corniches horizontales entre chaque étage, trait qui caractérise l'édifice ancien aperçu en premier plan. Ce parti est mis en évidence dans l'élévation rue Notre-Dame (fig. 4.10) et dans les angles de prise de photographies de la maquette préliminaire du projet (fig. 4.11) élaborée à l'étape du concours. En effet, le volume de la tourelle est rythmé par des traverses horizontales qui marquent, tout comme les corniches du bâtiment ancien voisin, la succession des étages. En saillie par rapport au nu de la façade et détachés de la forme cylindrique de la tourelle, ces éléments horizontaux créent, par ombres jetées, un effet de plasticité. Le rappel de ces lignes horizontales règne sur toutes les élévations du projet.

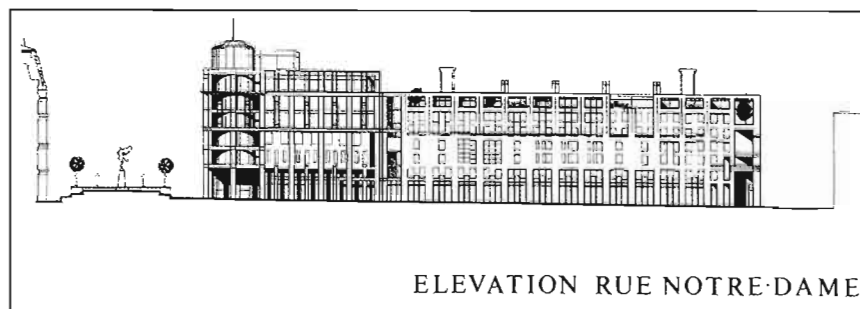


Figure 4.10 « Élévation rue Notre-Dame ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.11 Maquette élaborée pour le concours du Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

L'intention d'intégration par convenance avec les édifices soit immédiatement voisins soit ceux en vis-à-vis (une sorte d'intégration de proximité) est encore plus apparente sur les dessins des façades ouest et nord (voir fig. 4.8), telles qu'elles seront abordées depuis la rue Gosford. Notons, sur ces façades, le rappel de la colonnade qui orne, sur une hauteur de trois étages, le corps de l'édifice de la Cour municipale. Le projet proposé à ce stade reprend de son voisin le socle massif, la colonnade monumentale et l'imposante corniche au couronnement.

À l'est, le quadrilatère du projet côtoie un tissu urbain résidentiel historique. L'élévation rue Bonsecours (fig. 4.12) expose clairement les référents au bâti résidentiel par

le rappel de la figure des portes cochères (fig.4.13) – tout le long du rez-de-chaussée, la façade est ponctuée d'ouvertures surdimensionnées – surmontées de petites fenêtres à une échelle qui lui donne une allure résidentielle. La hauteur de huit étages est ramenée elle aussi à l'échelle du bâti résidentiel environnant, ce qui crée une séparation visuelle, par une corniche horizontale continue qui sépare la façade entre le corps du bâtiment, et une sorte de surhauteur de trois étages où les logements sont organisés selon le type contemporain en demande, les « penthouses ».

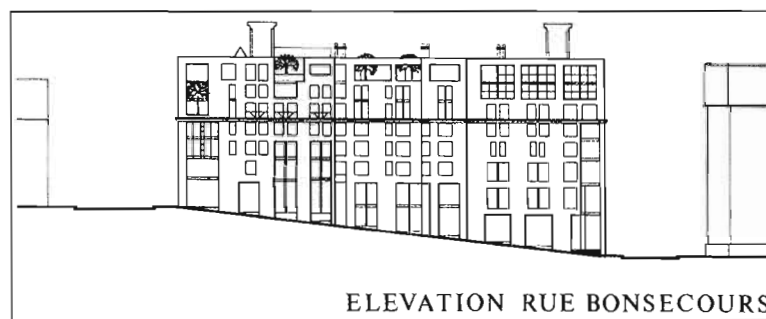


Figure 4.12 « Élévation rue Bonsecours ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.13 Les portes cochères de la rue Bonsecours, face au Complexe Chaussegros-de-Léry. (Photographie Alena Prochazka.)

Côté nord, le nouveau bâtiment longe la façade latérale de l'édifice de la Cour municipale (voir fig. 4.8). Pour faire écho à cet imposant voisin, l'élévation rue Champ-de-Mars (fig. 4.14) s'organise en trois parties : sur un imposant socle de trois étages qui s'adresse de manière plutôt hermétique à son vis-à-vis au niveau de la rue, le corps des logements et celui du bloc institutionnel sont scindés par une ouverture sur la cour intérieure et son jardin suspendu qui rattrape le niveau de la rue au sud du quadrilatère (la rue Notre-Dame).

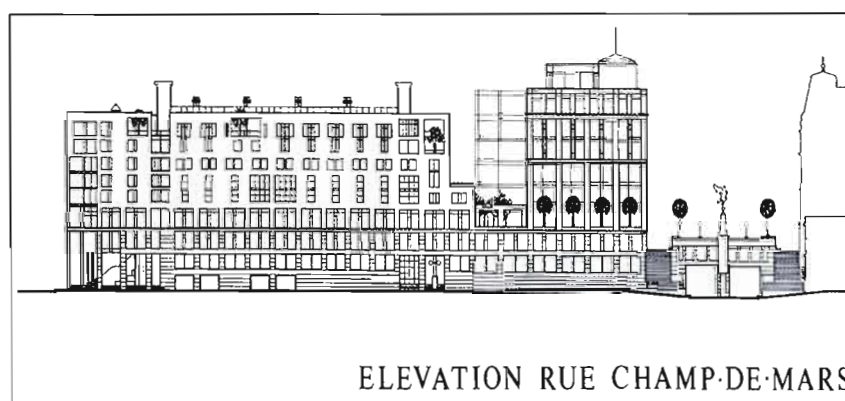


Figure 4.14 « Élévation rue Champ-de-Mars ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Côté sud, l'élévation sur la rue Notre-Dame (voir fig. 4.10) exprime aussi les deux vocations du complexe. Vers l'est, pour la partie résidentielle, on a recours aux mêmes astuces que pour la façade Champ-de-Mars. Pour réduire l'effet de hauteur, peut-on supposer, et maintenir une « échelle résidentielle », une corniche horizontale sépare le corps de la surhauteur. Le rez-de-chaussée est cependant ponctué cette fois d'une bande continue de hautes vitrines qui ouvrent sur les commerces. Vers l'ouest, la partie institutionnelle se distingue de la partie résidentielle par son traitement et par sa hauteur. Au rez-de-chaussée, l'enfilade de vitrines commerciales est transformée en colonnade ouvrant sur le hall d'entrée du complexe municipal. Ce bloc institutionnel est conçu en continuité avec l'expression dictée par la façade ouest, rue Gosford (fig. 4.15). Celle-ci devait donner sur une place surélevée au-dessus du tunnel existant qui abritait alors le passage automobile entre les rues

Saint-Paul et Saint-Jacques. Cette place était conçue de manière à constituer l'interface entre « l'ancien et le nouveau ».

La transformation de la rue Gosford en belvédère permet en dessous de relier l'Hôtel de Ville aux nouveaux bureaux par une suite d'espaces éclairés de lumière naturelle et proposant une vue intéressante. Cette solution offre l'avantage d'une liaison architecturale plus complète et agréable qu'un simple tunnel entre les deux édifices<sup>45</sup>.

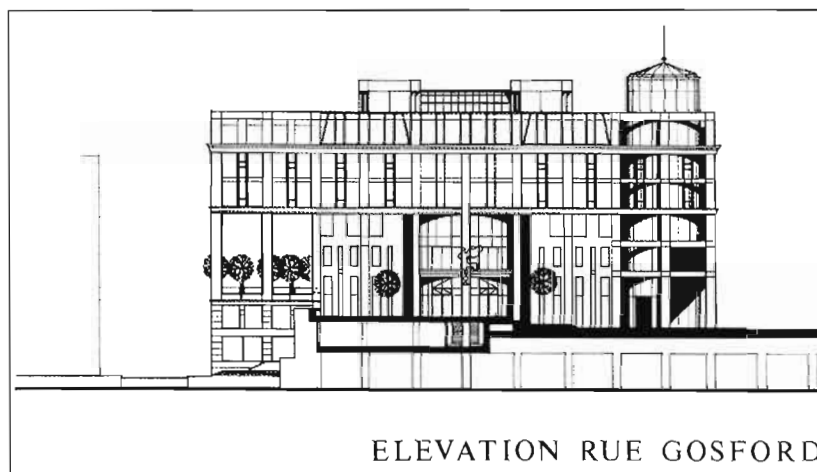


Figure 4.15 « Élévation rue Gosford ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Pour cette première itération, la façade Gosford est conçue d'une manière plutôt imposante (forte symétrie axiale, modénature qui souligne une entrée surdimensionnée). Elle paraît s'inspirer des deux édifices de prestige voisins : l'hôtel de ville en face et la Cour municipale en voisin latéral. Du premier, on retient la tour d'angle – hybride entre le clocheton central et les volumes d'angle de la toiture (voir plus haut) –, de l'autre les colonnes. De plus, pour marquer la présence de ce nouveau bâtiment, la façade Gosford, dotée d'une entrée monumentale, devient ainsi la façade principale du nouveau projet.

Le traitement de cette façade constitue l'un des aspects principaux qui valent à ce projet de remporter le premier prix au concours :

<sup>45</sup> Dan S. Hanganu, Document de présentation du projet de concours Chaussegros-de-Léry, 1987.



La relation avec l'hôtel de ville constituait, fonctionnellement et formellement, l'une des clefs du projet. C'est probablement ce qui a été perçu par le gagnant. Dan Hanganu, conçoit, face à l'hôtel de ville, ce qui est en quelque sorte un miroir déformant de l'architecture classique de ce monument. S'y ajoutent, au sud, une loggia qui évoque la terrasse prolongeant la masse de l'hôtel de ville vers le Champ-de-Mars et, au nord, un cylindre inséré dans la grille orthogonale du bâtiment, qui en perce le plafond et crée le signal symbolique qui fait écho au dôme de l'ancien Palais de justice et à la tour de l'hôtel de ville<sup>46</sup>.

Pourtant, face à la décision des responsables municipaux de démolir le tunnel et de « recoudre le tissu urbain », l'idée de cette place disparaît du projet final, de sorte qu'une toute autre stratégie est mise en place (nous le verrons plus loin) pour cette façade devenue latérale.

S'il devait subsister un doute quant aux intentions d'intégration de proximité (qui procède par convenance « façade par façade » ou encore « vue par vue »), le dessin perspectif (fig. 4.16), qui démontre les intentions de traitement de façades, tel que des vues de l'intérieur de l'îlot vers le centre-ville, vise définitivement à s'harmoniser avec le vocabulaire épuré et moderniste de l'édifice de la Place Ville-Marie aperçu à l'arrière plan.

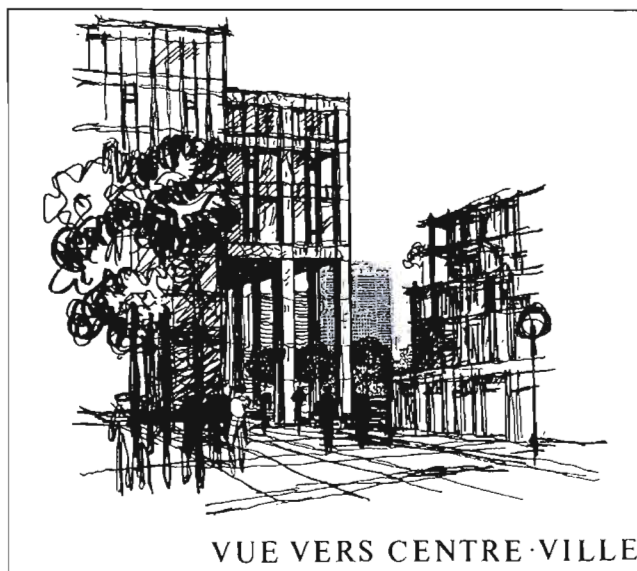


Figure 4.16 « Vue vers centre-ville ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

<sup>46</sup> Beaupré, « Chaussegros-de-Léry », 1988, p. 29.



Tout compte fait, dans les premières itérations du projet – où on a voulu rattraper le contexte en termes de références de proximité par l'intégration « façade par façade » –, l'expression d'ensemble manque de cohérence.

Malgré l'effort d'intégration de proximité aux édifices historiques existants – les rappels de volumétrie et des éléments architectoniques –, l'ordonnancement géométrique d'apparence épurée, qui permet à Dan Hanganu de convoquer le contexte, apparaît trop austère aux décideurs municipaux. Après avoir remporté le concours au premier tour, l'équipe Hanganu voit son projet, particulièrement les élévations, jugé « pas assez orné ». L'hommage que Dan Hanganu rend aux styles historiques « néo » présents dans le contexte immédiat, tout en procédant à une traduction contemporaine, ne semble pas encore assez marqué. Entre le concours et l'étape de la réalisation, les concepteurs affirment entreprendre alors, une fois le concours gagné, un « raffinement des façades<sup>47</sup> ». Pourtant, tenant le cap déjà exploré à l'occasion des projets précédents, il simplifie les références au contexte de proximité et rend l'expression architectonique des façades conforme à l'idéal moderne issu de sa formation et de son orientation personnelle en tant qu'architecte. Il intègre à son design des citations manifestes du contexte, pourtant traduites dans son propre langage, d'une manière beaucoup plus subtile que dans le projet du concours. Cette attitude révisée rend aussi au projet une cohérence d'ensemble d'expression architecturale. L'architecte échappe ainsi au piège de l'évident et révèle son véritable talent de créateur et d'interprète de Montréal, tel qu'il a su le démontrer lors de ses projets précédents qui lui ont valu la fortune critique que l'on sait.

En effet, durant la dernière phase de conception avant l'exécution du projet, le rappel de l'hôtel de ville prend une autre direction : celle qui évoque le couronnement en référence à la toiture mansardée et ce, pour la partie du complexe qui doit abriter les fonctions administratives. Clin d'œil à l'imposant édifice ancien, le projet de Dan Hanganu marque son appartenance typologique à l'hôtel de ville dont il est une extension qui occupe le quadrilatère immédiatement situé à l'est de ce dernier. Plus qu'une figure de style, le principe de l'agencement classique tripartite – base, corps et couronnement sous la forme d'une

---

<sup>47</sup> Propos recueillis lors de l'entrevue avec l'équipe des concepteurs (ici Tom Schweitzer). Notes de l'auteur, 24 février 2002.

imposante toiture mansardée – n'est plus traduit littéralement comme à l'étape du concours. En effet, une étude de l'élévation rue Gosford (voir fig. 4.15) montre les transformations qu'a subies le design de cette façade. Le dernier étage affiche désormais un couronnement qui établit le rappel dialogique de la toiture mansardée de l'hôtel de ville : cet étage à la paroi inclinée, ornée d'une série de cadres saillants, rappelle, d'une manière abstraite, le principe des toitures mansardées<sup>48</sup>. Contrairement à la stratégie privilégiée lors du concours, où cette élévation faisait office de façade principale et opposait à son voisin une expression monumentale, cette façade devient ici secondaire : sa présence en vis-à-vis de la façade latérale de l'hôtel de ville se fait plus discrète (fig. 4.17).

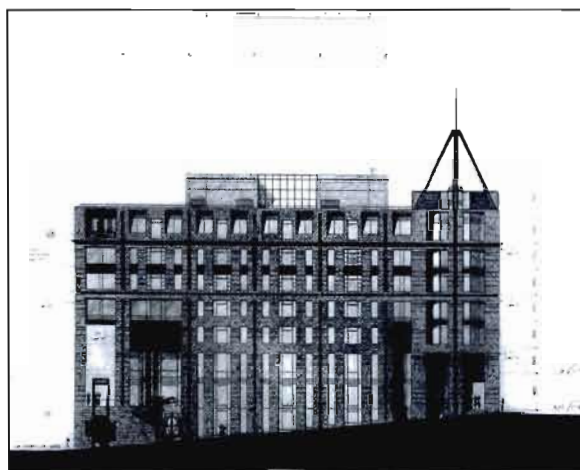


Figure 4.17 Étude de l'élévation ouest. Une étape intermédiaire pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, après 1988. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

<sup>48</sup> David Hanna nous rappelle que « la paroi inclinée du dernier étage laisse tomber chaque hiver des chutes de neige et glace sur le trottoir en bas, comme ces toits le faisaient au 19<sup>e</sup> siècle. Chaque hiver, la ville est obligée de bloquer le passage public piétonnier à cause du sérieux danger que cela présente, surtout en vue de la hauteur de sept étages. C'est bête et un exemple frappant des résultats pervers de ce genre d'exercice identitaire. » Note personnelle datant de 2008.



Figure 4.18 Dernier étage dont la paroi inclinée, ornée d'une série de cadres saillants, rappelle, d'une manière abstraite, le principe des toitures mansardées de l'hôtel de ville. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes. Photographies Denis Tremblay, 2005 ; source : [http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche\_bat.php?sec=a%09%09%09%09%09%09%09&id=0040-58-9878-01&mat=0040-58-9878], consulté le 4 mars 2005.)

De plus, Dan Hanganu choisit d'ignorer l'agencement symétrique culminé d'une tourelle centrale élancée qui caractérise l'hôtel de ville tel qu'il a été modifié en 1922. Sa sensibilité pour les caractéristiques du tissu urbain victorien montréalais va plutôt en faveur de la tourelle d'angle – cet élément signalétique qu'il appelle, dès le premier croquis-concept (fig. 4.19), le « point focal » –, pour marquer le coin du nouveau quadrilatère. Cette référence apparaît d'autant plus judicieuse que de nombreuses tours d'angle caractérisent effectivement le paysage du Vieux-Montréal victorien (voir photographies anciennes de la place D'Youville en 1928 et de la rue Notre-Dame en 1907, fig. 4.20 et 4.21). La morphologie du Montréal victorien semble se substituer, telle un référent plus distant (par analogie selon les termes de notre analyse), aux référents de proximité (de convenance). Une photographie prise par Dan Hanganu lors du chantier de construction (fig. 4.22) semble indiquer qu'il s'agit là d'une véritable intention de design que l'architecte a voulu vérifier au moment de la réalisation.

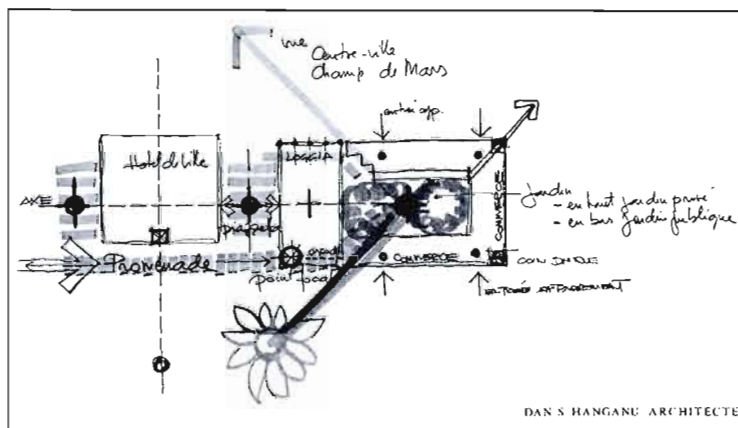


Figure 4.19 Dessin du concept global. Détail d'une planche du concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.20 Ces photographies anciennes de la place D'Youville en 1928 et de la rue Notre-Dame en 1907 montrent de nombreuses tours d'angle dans le Vieux-Montréal. (Archives de l'agence Groupe Cardinal Hardy inc., aménagement, architecture de paysage et design urbain.)



Figure 4.21 Ces photographies anciennes de la place D'Youville en 1928 et de la rue Notre-Dame en 1907 montrent de nombreuses tours d'angle dans le Vieux-Montréal. (Archives de l'agence Groupe Cardinal Hardy inc., aménagement, architecture de paysage et design urbain.)



Figure 4.22 Le Complexe Chaussegros-de-Léry, en cours de construction, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Ce sont d'ailleurs quatre tours d'angle qui marquaient d'une manière prédominante la volumétrie du bâtiment de l'hôtel de ville originel. Dessiné par Hutchison et Perrault (1872) dans le style Second Empire (fig. 4.23), le bâtiment originel fut rénové et modifié à la suite d'un incendie en 1922, par l'architecte de la ville, Louis Parent « qui ajout[a] un étage, transform[a] les toits mansardés et, sur les conseils de l'architecte J.O. Marchand, remplaç[a] la coupole par un clocheton beaucoup plus élancé<sup>49</sup> ».



Figure 4.23 Hôtel de ville de Montréal vers 1895, William Notman and Son. (Archives du Musée McCord d'histoire canadienne, tiré de J. Michaud, *Vieux-Montréal : les œuvres du temps*, Montréal, ministère des Affaires culturelles/Ville de Montréal/Guérin, 1991.)

Le projet de Dan Hanganu exprime donc l'abandon de l'idée de la place avec sa façade principale du côté de la rue Gosford. Au final, seule la tour d'angle demeure l'élément « frontal » du projet, toutes les autres façades deviennent « latérales ». Ainsi, dans la version finale du projet, Hanganu et son équipe mettent en place des références moins directes avec le vis-à-vis et elles sont désormais plus unifiées sur les quatre façades.

Les colonnades surdimensionnées qui rythment cette façade Gosford à l'étape du concours disparaissent au profit d'un travail de textures (fig. 4.24) : saillies, appliques et rainures où l'architecte développe une sorte de traduction des ornements « montréalais » au moyen de son propre vocabulaire, déjà mis de l'avant avec succès dans les habitations Île-

<sup>49</sup> Josette Michaud, *Vieux-Montréal : les œuvres du temps*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles / Ville de Montréal / Guérin, 1991, p. 86.

des-Sœurs. Ce vocabulaire, fondement de la fortune critique qui a établi la montréalité de ses projets, consiste à rappeler l'échelle et la texture de la pierre de taille ancienne.

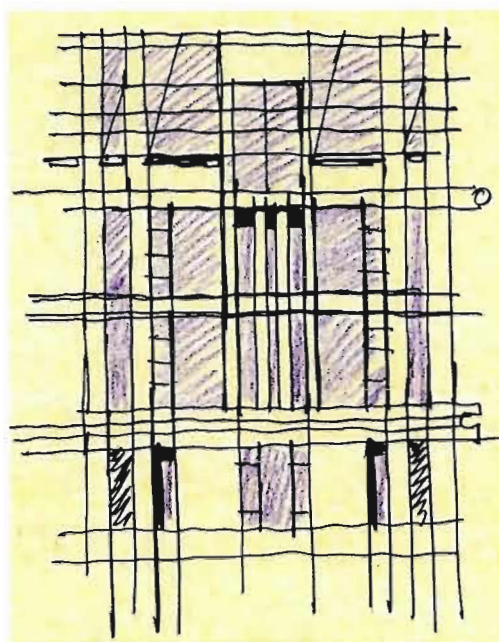


Figure 4.24 Étude d'ornements pour la façade ouest du projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, après 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

En effet, malgré l'emploi de blocs de béton économiques, Hanganu transpose dans le langage contemporain la matérialité de la pierre grise réputée caractéristique de Montréal. Un membre de l'équipe de conception constate : « le bloc Versailles a été développé spécialement pour ce projet par le fabricant Permacon en rappel à la pierre calcaire de Montréal<sup>50</sup> ». Cette pierre de béton moulée à très haute pression selon un procédé qui favorise l'aspiration de l'eau contenue dans le mélange de ciment et d'agréats, peut ainsi être meulée en surface<sup>51</sup> pour obtenir un fini lisse comparable à la pierre calcaire de taille. Sous la direction de l'architecte chargé du projet, Jean-Paul Boudreau de l'équipe de Dan S Hanganu, un procédé qui auparavant n'avait été employé que pour les bordures de trottoirs (qui doivent

<sup>50</sup> Entrevue avec Tom Schweitzer. Notes de l'auteure, 24 février 2002.

<sup>51</sup> Entretien avec l'architecte. Notes de l'auteure, 24 février 2002. Voir à ce sujet l'excellente étude de Dominique Derome *et al.*, *Chaussegros-de-Léry, Technique & Architecture*, Conseil de l'enveloppe du bâtiment du Québec, 1993.



faire preuve d'une résistance accrue aux charges et aux environnements salins durant l'hiver) fut adapté pour produire ce nouveau bloc de dimensions supérieures (12 pouces par 24 pouces) aux seuls blocs disponibles à l'époque. Dans le but de « s'intégrer, par la taille, la texture et la couleur, à la pierre de l'Hôtel de ville voisin<sup>52</sup> » et au terme d'une recherche secondée par une équipe de chercheurs de l'École Polytechnique de Montréal, Jean-Paul Boudreau et Dan Hanganu créent ainsi et une nouvelle gamme de produits (blocs de revêtement qui peuvent être combinés avec une brique « normande » mince de 4 pouces et dalles de sol) conçue comme un système d'appareillage cohérent est par la suite mise en marché par Permacon.

La mise en œuvre de la maçonnerie, complétée par l'emploi de pièces d'acier galvanisé, permet à l'architecte d'établir un jeu de tracés et de reliefs qui semble réinventer la richesse des détails des systèmes constructifs traditionnels (murs porteurs de maçonnerie en pierre de taille) comme ceux des édifices de prestige du Vieux-Montréal. L'intention de l'architecte de traduire dans son propre vocabulaire une sorte de plasticité, par une recherche de qualité expressive des systèmes constructifs de maçonnerie de pierre de taille, est manifeste dans le traitement de la façade Gosford. Cette qualité<sup>53</sup> est évoquée par les jeux d'ombres et de textures au gré des creux et des pleins qui en rythment la façade (fig. 4.25).

Par exemple, un appareil, c'est-à-dire la mesure, l'arrangement et l'assortiment des pierres de maçonnerie, qui évoque celui de la pierre de taille, rehausse la mise en œuvre du mur d'échiffre qui soutient la volée de marches de l'escalier extérieur (fig. 4.26).

---

<sup>52</sup> Entrevue avec Jean-Paul Boudreau. Notes de l'auteure, 12 septembre 2007.

<sup>53</sup> Cette qualité ou *effet stéréotomique* réfère à une expression de Kenneth Frampton. Il désigne comme « forme stéréotomique » une catégorie constructive qui se rapporte aux systèmes porteurs en compression (par opposition aux systèmes à ossature). (Kenneth Frampton, « La tectonique revisitée », Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet (dir.), *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005, p. 15-23, voir p. 17.)



Figure 4.25 Complexe Chaussegros-de-Léry. Photographie prise durant la construction, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.26 Mur d'échiffre de la volée de marches en maçonnerie. Photographie prise durant la construction. Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

D'autres détails d'assemblage du projet, judicieusement situés, rappellent les entablements et les linteaux ornés (fig. 4.27) caractéristiques du Montréal du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, les auteurs du rapport intitulé *Vieux-Montréal : La Cité, Une identité façonnée par*

*l'histoire*<sup>54</sup> décrivent ainsi, bien après la construction du projet de Hanganu, le caractère propre à cette période : ce classicisme très sobre d'inspiration britannique s'exprime par la pierre lisse en façade, des bandeaux de pierre, des colonnades et des frontons, des arcades aveugles, des entablements et des pilastres autour des ouvertures du rez-de-chaussée, des plain-pied commerciaux. Il semble en effet que le projet de Dan Hanganu se réfère à l'époque du Vieux-Montréal à son apogée. Bien plus que de s'intégrer au contexte adjacent au site du projet à construire – attitude qui semblait primer à l'étape du concours –, l'architecte opte de traduire, dans sa version finale du projet, *l'idée* de caractère architectural historique intimement lié à l'identité du Vieux-Montréal. Son architecture contribue ainsi, par les choix qu'il met de l'avant dans l'intention d'intégration, à l'idée de la pierre grise comme l'une des caractéristiques de l'intégration au Montréal d'antan.



Figure 4.27 Mur d'échiffre de la volée de marches en maçonnerie. Photographie prise durant la construction. Complexe Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1991. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Un autre thème vient s'ajouter aux référents contextuels qui se rapportent cette fois non pas à la proximité immédiate, mais au caractère générique du vieux quartier. Le rez-de-chaussée s'ouvre sur la rue Notre-Dame pour abriter des commerces. Le projet évoque de ce fait l'urbanité du tissu montréalais du XIX<sup>e</sup> siècle (voir fig. 4.11). Dan Hanganu jumelle cette référence montréalaise (fig. 4.28) à une idée-image tirée du modèle bolognais qui désigne une

<sup>54</sup> Comité de travail sur l'identité historique du Vieux-Montréal, SDMG, *Vieux-Montréal : La Cité, Une identité façonnée par l'histoire*, Gouvernement du Québec et Ville de Montréal, 1996, 52 p.

qualité typomorphologique désirable des centres anciens : le rez-de-chaussée commercial protégé d'une colonnade continue. Toutefois, dans le cas de ce projet en particulier, ce dispositif n'est appliqué que sur la portion institutionnelle du complexe (sur la rue Notre-Dame) où une colonnade devient en effet une sorte de portique où niche l'entrée. La portion résidentielle du complexe revient plutôt vers la référence montréalaise dans son expression la plus simple : celle des vitrines commerciales dont les larges baies vitrées marquent un rythme et une expression distincts de ceux des rez-de-chaussée strictement résidentiels.

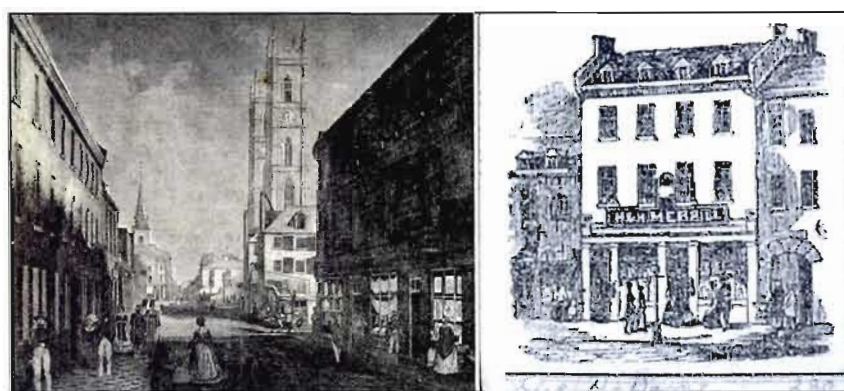


Figure 4.28 Les rez-de-chaussée commerciaux du Vieux-Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle. (Tiré du site Internet [[www.archiv.umontreal.ca/.../NotreDamerue.htm](http://www.archiv.umontreal.ca/.../NotreDamerue.htm)], consulté le 18 mai 2006.)

Enfin, le projet de Dan Hanganu s'inscrit dans son contexte par son implantation. À ce chapitre, le concept privilégié par le concepteur établit une distance avec le bâti immédiat. En effet, contrairement à d'autres participants du concours qui ont eu recours à l'implantation en blocs pleins, comme celle des îlots institutionnels voisins, le concept de Dan Hanganu se réfère à une qualité générique des îlots d'habitation du Vieux-Montréal. Cette distinction entre l'implantation des édifices institutionnels avoisinants – un îlot en blocs pleins – et celle des îlots d'habitation du vieux quartier – un îlot avec cour en leur centre – apparaît dans le dessin du concept global pour le projet (voir fig. 4.9). Sans doute, aussi, l'influence de l'École française que nous avons évoquée au chapitre II se fait-elle sentir dans la production montréalaise de l'époque. En effet, l'immeuble sur cour est au cœur de la méthode typomorphologique française. Comme nous l'avons souligné, la figure de l'immeuble urbain d'habitation sur cour, typologie qui fut abandonnée par les modernistes au profit des barres, réapparaît alors dans le travail sur l'îlot parisien (voir fig. 2.11 et 2.12). Cependant, le recours

que fait Dan Hanganu à la figure de l'îlot en super-bloc évidé fait preuve d'une interprétation montréalaise, par l'émulation, de la division parcellaire propre à l'îlot d'habitation du Vieux-Montréal.

Du coup, l'implantation en super-bloc avec cour répond également, selon le concepteur, à l'impératif besoin de lumière naturelle dans tous les espaces de vie des logements. Hanganu propose une cour intérieure large, dont l'ensoleillement et l'éclairage sont rehaussés par le travail « en coupe » du bâti qui s'élargit vers le ciel et offre balcons et terrasses aux logements (fig. 4.29).

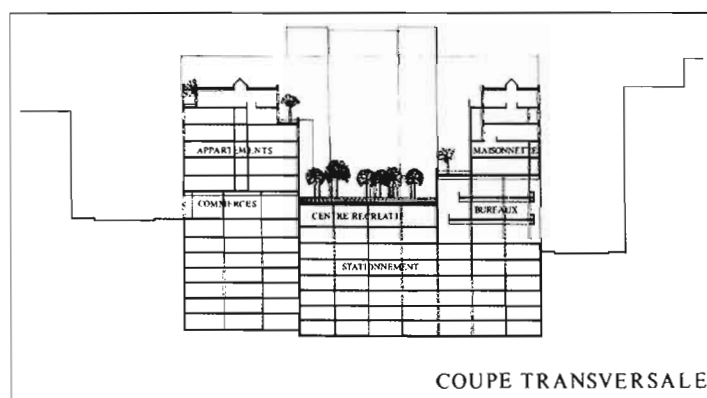


Figure 4.29 « Coupe transversale ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

L'architecte confirme cette intention dans le texte qui accompagne le projet du concours :

Le projet soumis évoque la tradition du « *perimeter block* » et renferme un jardin qui demeure un espace contrôlé. Deux axes majeurs, en diagonale, percent ce quadrilatère. Le premier, qui pointe vers le sud, permet au soleil de pénétrer dans le jardin et ultimement de rejoindre la piscine et le centre sportif via un puits de lumière. Le deuxième offre une ouverture sur le Champ-de-Mars et une vue sur le centre-ville à travers une loggia qui adresse la Cour municipale sise de l'autre côté de la rue [...] dans la cour intérieure où un bassin et une fontaine marquent la transition entre le jardin public attenant aux bureaux et le jardin privé résidentiel au niveau supérieur<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Texte provenant des dossiers de l'architecte. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Dan Hanganu propose aussi d'introduire la lumière naturelle à l'intérieur de la masse compacte de la partie institutionnelle de son projet : un puits de lumière la traverse sur les trois derniers étages, aspect maintenu à toutes les étapes (fig. 4.30). Une fois encore, le concepteur choisit de convoquer la figure des îlots en blocs évidés qui caractérisent le contexte générique du vieux quartier plutôt que le contexte immédiat constitué d'îlots institutionnels compacts.

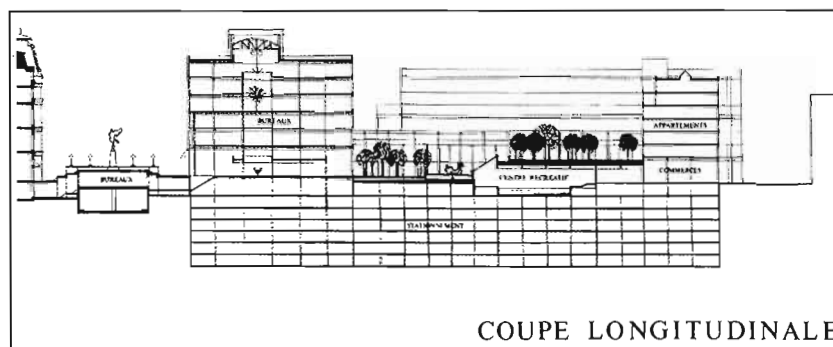


Figure 4.30 « Coupe longitudinale ». Détail d'une planche présentée au concours pour le projet Chaussegros-de-Léry. Dan S. Hanganu architectes, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Mais au-delà de ces croisements typologiques, à l'étape du concours, l'architecte conçoit son projet autour d'une idée ambitieuse : dans la foulée du projet de revitalisation du quartier historique qui anime les décideurs municipaux, il propose de redessiner les espaces publics du Vieux-Montréal, et pour ce faire, envisage d'aménager un réseau de places publiques et de passages le long d'un parcours piétonnier pour offrir aux passants une découverte conviviale du bâti du quartier historique. Le schéma conceptuel (voir fig. 4.19), puis le plan d'implantation soumis au concours (voir fig. 4.9), démontrent l'intention de contribuer, par ce projet, à l'aménagement du réseau des passages publics. Cette intention n'a pu être pleinement réalisée, car le client (la Société SIMPA) a tenu à démolir le tunnel qui était prétexte à imaginer une place publique entre l'hôtel de ville et le nouveau complexe. Mais l'architecte a, dans son parti initial, mis l'emphasis sur le domaine public et a décrit le projet en ces termes :

L'intervention proposée, adjacente à plusieurs institutions civiques majeures, s'inscrit dans un important programme de revitalisation de la partie est du Vieux-Montréal. La

rue Notre-Dame représente une promenade prestigieuse et monumentale le long de laquelle l'aménagement de places urbaines rehausse l'importance civique des principales institutions montréalaises qui y ont pignon sur rue. L'intervention proposée termine cet axe qui débute au Palais de Justice. L'hôtel de ville devient le point focal de cette composition par l'achèvement d'une place urbaine rue Gosford [disparue durant la phase de réalisation]. La mairie est donc mise en valeur au nord par le Champ-de-Mars retransformé en parc, au sud par une place qui loge le Château Ramezay, à l'est par une esplanade piétonnière qui équilibre et rappelle la place Vauquelin à l'ouest<sup>56</sup>.

Il n'est pas sans intérêt de constater que de telles préoccupations pour la continuité du domaine piéton ont circulé dans l'entourage de l'architecte longtemps auparavant. Nous avons retrouvé une étude d'Anca Hanganu, architecte et conjointe de Dan Hanganu, publiée en 1974, qui proposait déjà sa vision de la « réanimation du Vieux-Montréal » (fig. 4.31, le site du futur Complexe Chaussegros-de-Léry est indiqué par le chiffre 1). Sa proposition, ce *projet urbain*, s'inscrit dans le débat des années 1970 sur « le bon usage des sites historiques », particulièrement celui du Vieux-Montréal. André Corboz décrit alors le projet en ces termes :

La proposition d'Anca Hanganu a le mérite de ne pas se limiter aux façades et de refuser la conservation sous forme de musée : elle pose avec franchise le problème de fond, en faisant dépendre la survie du Vieux-Montréal de son usage planifié. Car il ne suffit pas de boucher les trous avec des bâtisses modernes et d'appeler de ses vœux population et commerce de détail [...] Il faut introduire de nouvelles fonctions dans le quartier ancien, mais sans qu'elles échappent au contrôle. [Or] celui qui visite la région sud-ouest du Vieux-Montréal est frappé par l'ampleur des destructions récentes, qui font ressembler ce coin à une ville bombardée. On peut regretter cette situation, mais il est plus sage d'en tirer parti : si l'on considère ces vides comme riches de potentialités, il se dessine alors des parcours imprévus que l'on pourrait accommoder pour les piétons et où se localiseraient aisément des activités inédites<sup>57</sup>.

L'importance que présentent les espaces publics vivants pour une revitalisation significative de la vieille ville est d'ailleurs été mise de l'avant, en 1963, par Blanche Lemco van Ginkel et Sandy Van Ginkel. Un rapport élaboré par ces pionniers de l'urbanisme montréalais pointe les principaux espaces publics du vieux quartier comme des secteurs

<sup>56</sup> Dan S. Hanganu, Document de présentation du projet de concours Chaussegros-de-Léry, 1987. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

<sup>57</sup> Corboz, « Du bon usage des sites historiques », 1974, p. 16.



prioritaires d'intervention. L'analyse et la proposition des Van Ginkel contiennent déjà en germe, remarque Bernard La Mothe<sup>58</sup>, les grands principes qui marqueront l'intervention publique dans le Vieux-Montréal quelque quinze ans plus tard, c'est-à-dire la préservation d'ensemble du quartier, son intégration dans l'économie de la ville moderne, l'intervention d'abord ciblée sur les espaces publics.

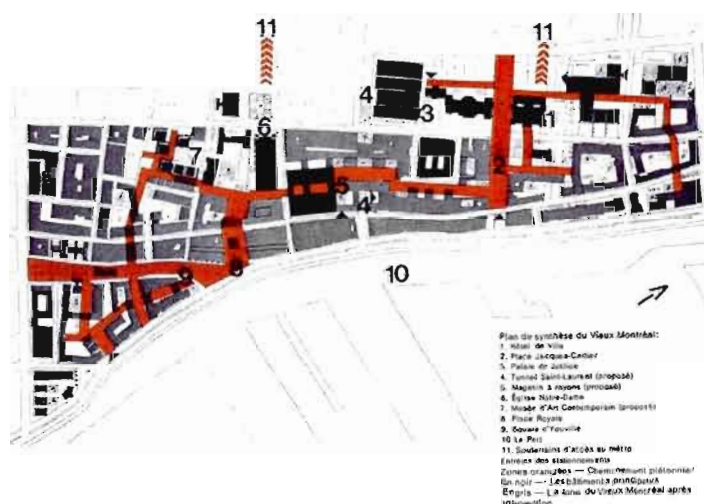


Figure 4.31 Anca Hanganu, « Une proposition de réanimation du Vieux-Montréal », 1974. (Tiré de « Une proposition de réanimation du Vieux-Montréal », *Plan de synthèse du Vieux-Montréal*, *Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 40.)

Quoiqu'il en soit, l'implantation en îlot avec cour intérieure du projet de Dan Hanganu constitue l'un des aspects « montréalaisants » relevés par les critiques. Cet aspect du concept est d'ailleurs remarqué par Kenneth Frampton, dès les premiers moments de la conception du projet. En effet, pour celui-ci, « le projet Chaussegros-de-Léry peut être considéré comme la démonstration aboutie de l'application typologique du *'perimeter-block'* [...] Hanganu démontre, avec clarté, la pertinence de ce type, pour le développement urbain contemporain ». Si, selon Frampton, les projets de Dan Hanganu font montre de l'« urbanité, inductrice de permanence », c'est la *position créative* mise de l'avant par l'architecte qui assure à celui-ci un statut privilégié. Kenneth Frampton affirme que, « Parmi les nombreux

<sup>58</sup> Bernard La Mothe, « Le nouveau Montréal. Un projet de longue date des pouvoirs publics », *Le Nouveau Montréal. Projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001, p. 25-40.

architectes de talent actifs sur ce continent, peu d'entre eux ont égalé Dan Hanganu, peu ont manifesté un tel engagement pour la création d'une forme urbaine.<sup>59</sup> »

En quoi consiste donc cet apport créatif ? Notre analyse de la genèse des idées qui ont porté le processus de conception de ce projet montre une évolution qui nous semble concluante pour dévoiler l'apport original de Dan Hanganu. Le projet présenté à l'étape du concours, qu'il a d'ailleurs remporté, mise manifestement sur un effort d'intégration par mimétisme du bâti ancien jouxtant le site du projet. Cette attitude s'inscrit, selon notre instrument d'analyse, parmi les méthodes projectuelles d'investissement identitaire typomorphologiques et fait jouer les ressemblances par convenance. En outre, on la verra évoluer durant les étapes ultérieures vers une attitude plus affranchie du contexte immédiatement voisin ; elle doit alors sans doute répondre à l'esprit du temps et notamment à l'idée que les décideurs, sous l'influence des paradigmes de l'époque, se faisaient de l'intégration au contexte historique du quartier. Ce paradigme privilégie en effet une intégration par mimétisme au bâti existant à proximité immédiate des sites à bâtir et oriente les choix formels des nouveaux projets.

Dan Hanganu s'émancipe ainsi de la convention de l'intégration mimétique de proximité et livre au final un projet qui a évolué à l'enseigne, cette fois, de *l'idée* de la montréalité. Sa stratégie d'intégration repose alors sur les méthodes projectuelles d'investissement identitaire par émulation (que nous définissons comme une reprise de caractères significatifs par une ressemblance, à distance, de l'ordre de la citation), par interprétation (que nous définissons comme une reprise de caractères significatifs par analogie, une sorte de traduction de caractères significatifs) et par novation (que nous définissons comme une reprise de caractères significatifs par une sorte de sympathie foucaldienne entre les qualités des choses).

Le projet de Dan Hanganu démontre comment, par le travail des concepteurs et la réception critique de leurs œuvres, on peut contribuer à l'identité de Montréal par l'évolution du paysage idéal qui singularise par les interventions bâties.

---

<sup>59</sup> Frampton, « Une position rationnelle et éthique », 1990, p. 7.

En conclusion, et pour paraphraser France Vanlaethem qui a, avec Kenneth Frampton, encensé le travail de Dan Hanganu, « s'il se plie, dans une certaine mesure, au contexte, s'il reconnaît l'héritage du passé, [Hanganu] ne s'y soumet jamais totalement dans ses projets, car il entend élaborer une architecture qui manifeste notre condition contemporaine, dans ses contrastes et ses contradictions<sup>60</sup> ». Kenneth Frampton, dont les propos participent à la consécration de ce concepteur montréalais, reconnaît le potentiel de son œuvre à apporter une contribution originale à l'identité contemporaine de Montréal. Si, comme il le dit, Dan Hanganu s'est affirmé comme un « créateur de modèles », notre analyse dévoile – en montrant en vertu de quels éléments du langage architectural Hanganu contribue à la mise à jour de l'idée de la montréalité – les tenants de ce processus. Voyons maintenant comment le projet ultérieur, celui de Pointe-à-Callière qui nous analysons à la section suivante, s'inscrit dans ce processus ?

#### 4.4 Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal

La réputation grandissante de Dan Hanganu – l'Ordre des architectes du Québec lui décerne, entre 1980 et 1996, pas moins de six prix ou mentions d'excellence –, ainsi que le succès du projet Chaussegros-de-Léry, lui valent l'une de ses plus importantes commandes : la réalisation de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal (que nous abrégons par Musée Pointe-à-Callière). Sur le site même des vestiges de la fondation de Montréal, Dan A. Hanganu poursuit sa recherche d'une architecture moderne urbaine signifiante. Site et programme obligent, l'investissement identitaire de l'architecte devient le *leitmotiv* de ce projet ; d'ailleurs, en 1992, on lui remet le prix Paul-Émile-Borduas pour l'ensemble de son œuvre, en partie grâce à ce projet.

Je suis en réaction contre l'histoire reconstruite, contre une certaine façon de tricher avec elle, contre le mimétisme architectural [...] C'est le bâtiment qui respecte le plus ce qui me tient à cœur : établir un dialogue entre l'histoire, la culture et un geste contemporain s'inscrivant dans son environnement<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », 1990, p. 45.

<sup>61</sup> Propos de Dan S. Hanganu rapportés par Carolyne Parent, « De l'architecture comme dialogue », *Le Devoir*, Montréal, samedi 3 mai, 2003, p. D2.

Depuis sa construction en 1992, le bâtiment principal du Musée Pointe-à-Callière surnommé l'Éperon, signé Dan Hanganu<sup>62</sup> (fig. 4.32), a fait l'objet de plusieurs publications ici et à l'étranger<sup>63</sup> ; toutes décrivent le bâtiment selon certaines des caractéristiques apparentes du projet tel qu'il a été réalisé. Cependant, une étude plus fine des idées qui ont guidé l'équipe de concepteurs dès les premières esquisses jette un éclairage nouveau sur sa genèse. Notre analyse des dessins, des propos et des croquis de l'architecte offre, au-delà des mérites du bâtiment en lui-même, un regard sur la constitution des formes du bâti qu'il convient de considérer comme patrimoine récent de Montréal.

Le 17 mai 1992, à l'occasion du 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Montréal, le Musée Pointe-à-Callière est inauguré. Il prend place dans le nouveau bâtiment, qui met en valeur les vestiges archéologiques du site de la fondation de Montréal. L'Éperon est consacré depuis comme l'un des projets construits récents les plus marquants à Montréal. Des critiques

---

<sup>62</sup> Dan S. Hanganu est l'architecte principal de l'édifice Éperon. L'équipe de design comprend Thomas Schweitzer, Luc Plante et Gilles Prud'Homme. Pour l'ensemble du projet du musée (de l'Éperon et de la crypte archéologique), Dan S. Hanganu agit en consortium avec Provencher Roy, architectes ; pour l'ancienne douane, Lemoyne Lapointe Magne, architectes et urbanistes, agissent à titre d'architectes-conseils.

<sup>63</sup> Le projet est commenté dans les publications suivantes :

Jean-Guy Brossard et Michèle Garceau, « Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal : les fondements du discours », *Actes du colloque de l'ACFAS*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993.

Marc-Henri Choko, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk, *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001.

Annick Germain et Damaris Rose, *Montréal: The Quest for a Metropolis*, John Wiley & Sons, 2000.

Francine Lelièvre (dir.), *Le Rapport de projet – Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal*, Montréal, Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal [SIMPA], 1992.

François Magendie, « Les musées thématiques : de la contemplation à la curiosité », *Techniques et architecture*, Paris, Regirex France, juin 1993, p. 90-94.

François Magendie et Georges Adamczyk, *Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal*, collection dirigée par Odile Hénault, Montréal, section b, 1994.

Lucie K. Morisset, « Le grand prix d'architecture 1993 », *ARQ Architecture - Québec*, Montréal, n° 76, décembre 1993, p. 10-11.

France Vanlaethem, « Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal », *ARQ Architecture - Québec*, Montréal, n° 67, juin 1992, p. 33-35.

élogieuses écrivent que Hanganu a ainsi contribué à l'évolution de l'expression signifiante du paysage bâti au « patrimoine de demain ».

Le paysage bâti contient des éléments du patrimoine qui appartiennent à la langue, au droit commun, à l'histoire. La seule façon de ne pas le tuer, c'est de le laisser évoluer. En cela, le Musée Pointe-à-Callière est fort éloquent. L'architecte Dan Hanganu a réussi à saisir la forme du patrimoine de demain, qui s'inspire et respecte le paysage urbain actuel. C'est pourquoi les contemporains Montréalais s'y reconnaissent tant. Il est d'ailleurs étonnant qu'à Québec on ne retrouve pas de projet réalisé par cet architecte<sup>64</sup>.



Figure 4.32 L'Éperon, un bâtiment conçu par l'architecte Dan S. Hanganu; vue habituelle de l'angle des rues. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Projet iconique du paysage de Montréal selon plusieurs<sup>65</sup>, c'est aussi le projet dont l'architecte se dit le plus fier. Outre les prix d'excellence reçus<sup>66</sup>, le Musée Pointe-à-Callière figure parmi les projets sélectionnés pour l'exposition *Le nouveau Montréal : projets urbains*

<sup>64</sup> Luc Noppen, dans une entrevue avec Jacques Martin, « Prix Gérard-Morisset. Le conservateur iconoclaste. Luc Noppen conçoit le patrimoine en transformations évolutives », *Le Devoir*, Montréal, Cahier spécial, samedi 27 novembre, 1999, p. E6.

<sup>65</sup> Rhys Phillips, « St-it-ch-ing- -ti-me », *Azure*, Toronto, Gazette Publications, mai/juin 2000, p. 52-54, cit. p. 53.

<sup>66</sup> Prix du gouverneur Général pour l'architecture, Dan S. Hanganu et Provencher Roy, architectes, médaille remise à Pointe-à-Callière, 1994.

Grand Prix de l'Ordre des architectes du Québec, remis à Dan S. Hanganu et Provencher Roy, Architectes, pour la réalisation de l'Éperon et de la crypte de Pointe-à-Callière, 1993.

Prix Orange, décerné par l'organisme Sauvons Montréal, pour l'architecture de l'Éperon et pour l'insertion réussie d'un bâtiment en milieu urbain, 1992.

Certificat d'excellence, décerné par l'Événement Design graphique, pour l'Ancienne-Douane, dans la catégorie Design environnemental, 1992.

*marquants dans le Vieux-Montréal*, présentée au Centre de design de l'Université du Québec à Montréal (commissaire Marc-Henri Choko), et publiés dans le catalogue<sup>67</sup> d'exposition.

Dès l'année suivant sa réalisation, l'ensemble du Musée<sup>68</sup>, remarquable surtout pour son édifice principal, qui comprend également la crypte de la place Royale, reçoit en 1993 le Grand Prix d'excellence de l'Ordre des architectes du Québec. En 1994, le projet remporte de plus la Médaille d'excellence, prix du gouverneur général pour l'architecture. Mais c'est dès son parachèvement que le projet remporte en 1992 le prix Orange, décerné par l'organisme Sauvons Montréal, pour l'architecture de l'Éperon et pour l'insertion réussie d'un bâtiment en milieu urbain. Dès lors, on reconnaît son caractère profondément ancré dans le contexte. Citons à cet effet Lucie K. Morisset : « Pointe-à-Callière réfère désormais à un complexe muséal, si tôt intégré à la culture montréalaise qu'on dit de l'édifice qu'il constitue une strate, supplémentaire de l'histoire<sup>69</sup>. » Un tel arrimage à un contexte culturel et bâti, quasi organique, mérite d'être exploré à titre de précédent, non seulement en regard de la forme particulière du bâtiment, mais en fonction de stratégies projectuelles qui peuvent guider d'autres projets sur cette voie. Comment l'architecte a-t-il mené sa réflexion pour ainsi atteindre un but à la fois exigeant et empreint de modestie ? Dans une entrevue réalisée un an après cette assertion de Lucie K. Morisset, Dan Hanganu révèle les objectifs qu'il s'était donnés pour le projet :

Le principal geste que j'ai voulu faire à Pointe-à-Callière en est un de continuité : en érigeant le projet sur le cimetière de 1643, sur les bâtiments Papineau, sur le bâtiment Berthelet et enfin sur le Royal Insurance, j'acceptais, de manière symbolique, que d'autres puissent un jour construire au-dessus de ce que nous avons bâti<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Marc-Henri Choko, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk, *Catalogue d'exposition Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001.

<sup>68</sup> Le projet, dont le design est de Dan S. Hanganu, est réalisé en collaboration avec Provencher Roy architectes. La rénovation et l'aménagement de l'édifice de l'Ancienne-Douane sont réalisés par LeMoyne Lapointe Magne architectes et urbanistes.

<sup>69</sup> Morisset, « Le grand prix d'architecture 1993 », 1993, p. 10.

<sup>70</sup> Dan S. Hanganu cité dans François Magendie et Georges Adamczyk, *Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal*, collection dirigée par Odile Hénault, Montréal, section b, 1994, p. 29.



Pourtant, tous les articles publiés sur le projet, et qui portent avant tout sur l'Éperon, sont unanimes pour expliquer la forme globale du bâtiment en corrélation avec celle de l'édifice Royal Insurance Company (1861) qui l'a précédé sur le site, et dont l'Éperon abrite les vestiges. En effet, posé sur les fondations de l'édifice qui a occupé ce lieu historique avant sa démolition vers 1950, à la suite d'un incendie, l'Éperon en conserve le gabarit général : un corps de bâtiment contraint par son site triangulaire dominé à l'angle par une tour hors œuvre<sup>71</sup>. Cette évidente parenté morphologique globale apparaît aux commentateurs au premier examen du nouveau bâtiment. Plusieurs<sup>72</sup> applaudissent précisément la « continuité urbaine » que crée le nouveau projet ainsi que son « articulation avec l'histoire du lieu » issue de cette parenté morphologique.

Ces interprétations du bâtiment portent sur l'appréciation de son aspect matériel apparent et sont accompagnées de documents graphiques – dessins et photos – qui illustrent les propos des commentateurs. Ces publications reproduisent des dessins dits « de présentation », réalisés par l'équipe de l'architecte (plans, élévations, coupes), et ont recours aux documents photographiques d'archives ou aux clichés réalisés pour la circonstance. À l'occasion, on redessine des épures d'architecture dans le but implicite de montrer plus fidèlement le bâtiment tel qu'il est construit<sup>73</sup>. Il s'agit en quelque sorte de représentations

---

<sup>71</sup> Selon la monographie archéologique portant sur le site, signée Les Recherches Arkhis, « l'Éperon » est entré dans l'usage grâce à l'édifice Royal Insurance : « L'édifice s'avance donc telle une proue de navire, dominé par un mât ou une imposante cheminée qu'évoque la tour, d'où le nom du site de l'éperon. » (Les Recherches Arkhis, *Monographie archéologique du Royal Insurance Building*, Montréal, Ville de Montréal / Ministère des Affaires culturelles et Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal [SIMPA], 1991, p. 68.)

<sup>72</sup> « Épousant la silhouette du dernier bâtiment à occuper cet emplacement, [l'édifice de l'Éperon] rétablit la continuité urbaine tout en s'affirmant comme une intervention résolument contemporaine. » (Vanlaethem, « Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal », 1992, p. 33.)

« [L]’édifice de l’Éperon s’articule à l’histoire matérielle du lieu : non seulement il épouse la forme triangulaire de son terrain, mais en outre il restitue la volumétrie et les proportions de l’édifice Royal Insurance Company (1861), dernier occupant du site [...] et sa tour rend hommage à ce dernier. » (Morisset, « Le grand prix d'architecture 1993 », 1993, p. 10.)

« [L]’édifice vient se poser sur les fondations du bâtiment Royal Insurance, aujourd'hui démoli, qui occupait ce lieu historique. Il en conserve le gabarit général et une évidente parenté typologique : un corps de bâtiment flanqué à l'angle d'une tour hors œuvre. » (Magendie et Adamczyk, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 12.)



« améliorées » du projet de l'architecte. Ces « images concrètes », pour reprendre un concept de Marc Grignon<sup>74</sup>, sélectionnées et publiées en tant que témoins fidèles de l'objet traité, sont mises en comparaison – dans les commentaires<sup>75</sup> des critiques – avec les clichés de l'édifice disparu de la Royal Insurance Company, grâce à d'anciennes photographies ou représentations (fig. 4.33).

Comme le rappelle Marc Grignon<sup>76</sup>, Jacques Derrida, philosophe français majeur du XX<sup>e</sup> siècle, a montré – en développant sa théorie du signe qui examine comment la tradition philosophique occidentale défend l'idée de l'extériorité du signe par rapport à ce qu'il représente – que la représentation exerce une forme de contrôle sur l'objet représenté. En effet, on conçoit aisément comment des images disponibles de l'édifice de la Royal Insurance Company et de l'Éperon – prises de vues photographiques de la volumétrie à partir de l'angle, plan masse pour illustrer la volumétrie triangulaire soulignée « en poché » (voir figures 4.33, 4.34 et 4.35) – ont pu suggérer une certaine parenté et donner lieu à ces interprétations de première heure. Mais qu'en est-il, après un examen non pas factuel et global du projet, mais davantage projectuel de cette réalisation ? Une analyse qui tient compte de la genèse du projet et à la lumière d'autres documents de l'édifice disparu – dont il existe pourtant une trace bien concrète sous forme de vestiges des fondations – permet une interprétation différente. Les références au contexte en termes d'indices de montréalité qui ont accompagné le concepteur tout au long de sa démarche semblent porter une grande richesse en termes de méthodes de recyclage contextuel.

---

<sup>73</sup> Les plans, coupes et élévations publiés dans Magendie et Adamczyk (*Pointe-à-Callière*, 1994) ont été redessinés pour cette publication par Nicolas Roquet et Caroline Magloire.

<sup>74</sup> Marc Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville : Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis St-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 99-117.

<sup>75</sup> Voir la note 62 ci-dessus pour la liste des publications qui commentent le projet.

<sup>76</sup> Grignon, « Comment s'est faite l'image d'une ville », 1999, p. 101.



Figure 4.33 L'édifice de la *Royal Insurance Company*, conçu par l'architecte John William Hopkins ; vue habituelle de l'angle des rues. (Archives nationales du Canada, C 20788.)



Figure 4.34 L'Éperon, plan de masse : une forme triangulaire soulignée « en poché ». (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

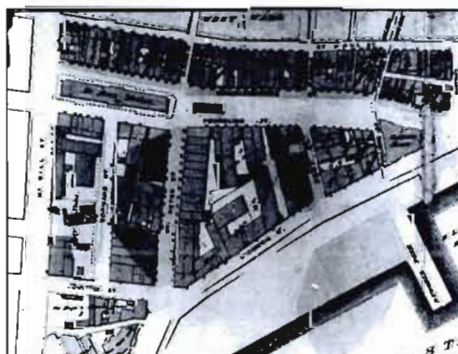


Figure 4.35 L'édifice de la *Royal Insurance Company* apparaît sur ce plan de masse comme une forme triangulaire soulignée « en poché ». (Cartothèque de l'Université Laval, NMC 14003, « Place D'Youville, Montréal » 1890.)

Au-delà d'un premier constat qui ne fait état que de l'apparente similitude entre les deux « couches historiques<sup>77</sup> », examinons ce qu'il en est du dialogue plus subtil du nouveau bâtiment avec son contexte bâti, à la fois historique et actuel en termes de figures et de stratégies projectuelles.

Dans l'année qui a suivi l'inauguration du Musée, nous avons pu procéder à un relevé photographique d'esquisses et d'autres documents ayant servi lors de la conception du projet (croquis, dessins, propos consignés, maquettes et tout document relatant la recherche sur les précédents). Le fait d'avoir pu dépouiller ces documents (une dizaine d'années après l'inauguration), dont les originaux ont disparu depuis, semble une chance inespérée. Que se dégage-t-il de la ressemblance de l'édifice de l'Éperon avec celui dont il abrite les vestiges (l'édifice de la Royal Insurance Company) et plus généralement du recyclage du contexte dans ce projet ? Un examen attentif des dessins de conception témoigne du cheminement de l'architecte à ce sujet.

Soulignons d'abord que les dimensions de l'édifice Royal Insurance étaient appropriées à un édifice institutionnel de prestige : une figure urbaine donc qui, par sa masse et son échelle, contrastait avec les bâtiments environnants. Les imposantes façades réparties en trois pans verticaux s'harmonisaient aux proportions des façades environnantes, hautes et étroites (voir fig. 4.33).

Par ailleurs, contrairement aux îlots types du Vieux-Montréal, qui sont morcelés et qui s'ouvrent sur des cours intérieures plus ou moins spacieuses, la masse compacte du Royal Insurance occupait entièrement un petit îlot résiduel créé par une intersection atypique de deux corridors urbains selon un angle aigu : la place D'Youville et la rue de la Commune (voir fig. 4.35). Sa forme en prisme triangulaire soulignait ce tracé urbain atypique, mais imposait sa masse au-delà de l'alignement de la rue Foundling (aujourd'hui confondue avec la place D'Youville). Son emprise le long de la rue de Callière débordait en effet largement

---

<sup>77</sup> Nous faisons ici allusion à l'interprétation de plusieurs auteurs (dont Magendie et Adamczyk, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 12 ; Morisset, « Le grand prix d'architecture 1993 », 1993, p. 10) à l'effet que le nouveau projet de Hanganu serait une sorte de strate historique superposée aux précédentes. Cette interprétation rejoint d'ailleurs l'intention même de l'architecte citée plus haut. (Hanganu dans Magendie, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 29.)

cet alignement, ce qui avait pour effet un resserrement du corridor urbain adjacent. L'édifice de l'époque venait ainsi refermer et définir un square de forme allongée (fig. 4.36), entre cette saillie de sa façade ouest et l'édifice du poste de pompiers, sis au milieu de la place D'Youville d'aujourd'hui.



Figure 4.36 La façade ouest du *Royal Insurance Building* referme, en fond de perspective, la figure du square. (*Foundling Street looking East to Custom House*, Archives photographiques Notman, référence M.P.233.)

Si l'on compare le plan masse de 1890 (voir fig. 4.35) et celui de 1992 faisant état de l'emplacement du nouvel édifice (voir fig. 4.34), les deux projets semblent adopter la même stratégie. Cependant, les croquis qui témoignent, dès le début du processus de design du nouveau projet, de l'interprétation du bâti environnant, révèlent une tout autre intention. Un « poché » produit par l'équipe de design (fig. 4.37) – un dessin de travail trouvé parmi les « rebuts » du long processus de genèse des idées maîtresses du projet – résume deux observations caractéristiques du contexte, qui devaient devenir ces idées-images guidant le projet, de sa forme jusqu'à l'élaboration de certains détails architectoniques. Sur ce poché qui met en contraste les pleins et les vides de la trame bâtie apparaissent clairement les évidements dans le corps des îlots massifs. C'est l'idée de la cour intérieure ouverte, une sorte d'espace vide entouré de murs habitables en épaisseur. Apparaît aussi l'idée du mur massif et muni de percements constituant le front de mer sur la rue de la Commune. C'est ainsi que, dès les premiers croquis conceptuels, les deux idées ont pu être rassemblées dans une image emblématique qui préfigure le projet tel qu'il est réalisé (fig. 4.38).



Figure 4.37 Une étude du contexte « en poché » met en contraste les pleins et les vides de la trame bâtie. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

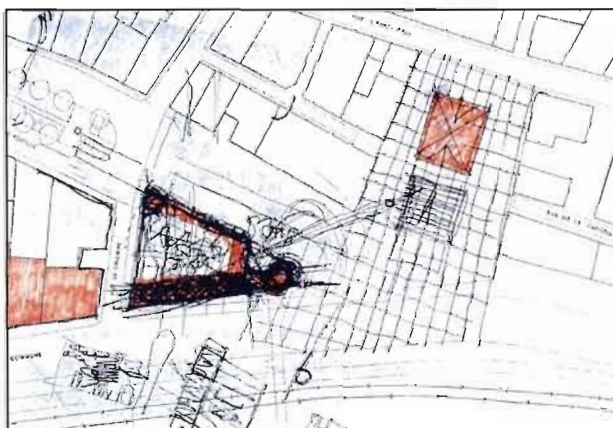


Figure 4.38 Croquis conceptuel : une image emblématique qui préfigure le projet tel que réalisé. (Esquisse Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Au long du processus devant fixer le concept général du projet, on peut suivre à la trace – à l'aide de dessins et croquis – ces deux idées. On les verra se heurter de front à une troisième : celle de la figure du plan triangulaire, qui caractérise l'édifice de la Royal Insurance Company, et de sa symétrie selon un axe partageant l'angle aigu (fig. 4.39).

Cet axe de symétrie magnifié par la tour d'angle est véritablement l'idée maîtresse du projet de John William Hopkins. L'orientation de cet axe conduit l'édifice à faire face au fleuve selon cet angle prolongeant son parvis vers une rampe qui descendait aux quais à l'époque (fig. 4.40).

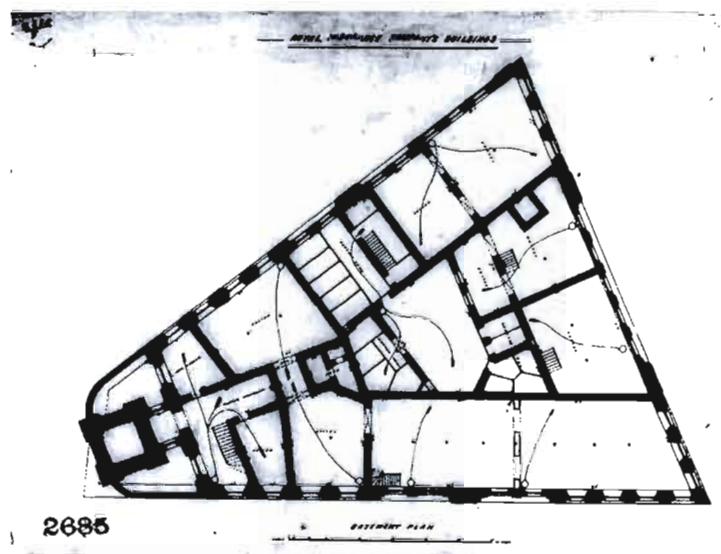


Figure 4.39 Plan du sous-sol, daté de 1875, de l'édifice *Royal Insurance*. (Archives nationales du Canada, RG11M, 79003/6, article 1455 : NMC 41605.)



Figure 4.40 L'édifice de la compagnie *Royal Insurance* : la logique de sa symétrie axiale fendant l'angle aigu de l'îlot en direction d'une rampe d'accès aux quais n'est pas celle du bâtiment l'Éperon. (Photo Alexander Henderson, 1831-1913, *Custom house, Montreal, ca. 1878*, Archives nationales du Canada, PA 103131.)



Les images montrées ci-après dans les figures 4.41, 4.42 et 4.43 témoignent des diverses superpositions de ces trois idées dans l'élaboration du projet de Hanganu : son équipe s'est clairement interrogée sur la pertinence de reprendre le plan des vestiges anciens que le nouveau bâtiment devait abriter en vue de leur mise en valeur. Finalement, l'architecte a opté pour une figure différente (fig. 4.44) : un plan triangulaire, certes, car contraint par son site, mais qui privilégie le dialogue avec la ville, le présent. En effet, la disposition du bâtiment, régie par son plan, épouse le caractère des îlots urbains environnants. Le projet vise à s'inscrire dans l'expérience urbaine propre au Vieux-Montréal : de l'alternance des pleins et des vides que le flâneur découvre, attiré par autant de brèches et d'interstices, au gré de sa promenade.

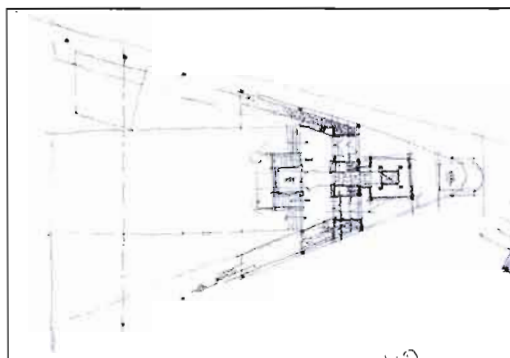


Figure 4.41 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

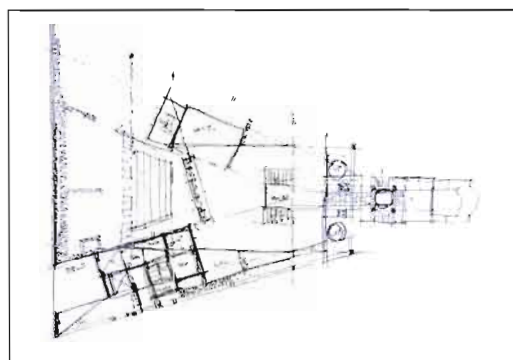


Figure 4.42 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois



dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

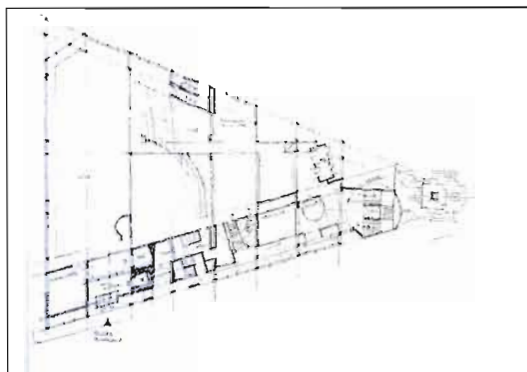


Figure 4.43 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.44 Cette esquisse montre l'une des étapes dans l'évolution de l'idée qui devait régir la relation entre le plan symétrique des vestiges et le plan « à deux parois dissociées, hiérarchisées, avec cour centrale » de l'Éperon. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.)

Après un patient cheminement de va-et-vient, inhérent à toute démarche de design, émerge résolument le concept préfiguré dans une esquisse primitive (voir fig. 4.37). C'est le concept de la cour intérieure dégagée, une sorte d'agora ouverte sur les vestiges souterrains en contrebas (fig. 4.45).

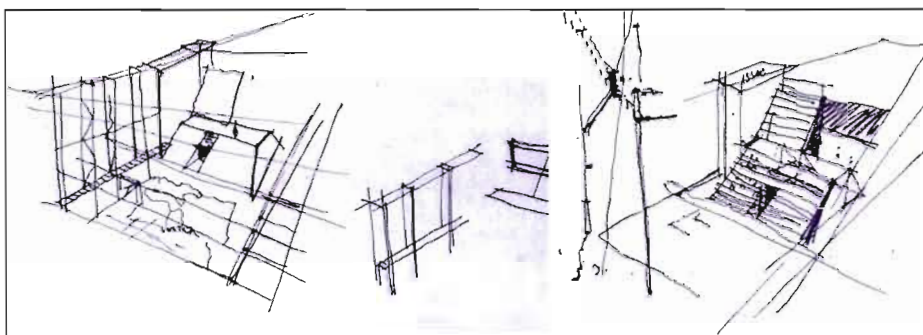


Figure 4.45 Croquis du concept de la cour intérieure dégagée, une sorte d'agora ouverte sur les vestiges souterrains en contrebas. (Esquisse, Agence Dan S. Hanganu architectes.)

Cette cour, partagée en deux parties par un rideau mobile dans sa forme définitive – l'une tournée vers le « trésor caché », les fondations archéologiques et le Musée, l'autre, le hall d'entrée, tournée vers la ville –, est entourée de parois massives (fig. 4.46) habitées, dans leur épaisseur, par les espaces dits « servants » (destinées à desservir l'espace « servi » de l'agora). La paroi donnant sur la place D'Youville (anciennement la rue Foundling), hiérarchiquement secondaire et moins massive, renferme dans son épaisseur des circulations verticales.

Dans cette hiérarchisation des deux parois se trouve inscrite la seconde idée inspirée par le regard de l'architecte sur le contexte urbain : c'est l'idée du mur massif et muni de percements qui constitue le front de mer sur la rue de la Commune, tel qu'il est présenté dans les premiers croquis (voir fig. 4.39). On y accorde priorité à la paroi donnant sur la rue de la Commune, d'un seul pan et plus massive. La différence avec le projet de John William Hopkins est encore une fois à noter. Les murs latéraux de l'édifice disparu étaient similaires des deux côtés du plan en pointe. Dans une entrevue accordée en 1994, l'architecte mentionne son intention :

[Cette paroi est] un bouclier, parce que c'est le seul endroit où le bâtiment se moule contre ce plan imaginaire [l'ensemble de la rue de la Commune]. Malgré la force qui lui est intrinsèque, le Musée se trouve ici face à plus fort que lui : ce plan vertical, la

limite réelle de la ville. Mais ce plan-là le moule dans une forme qui est par définition solide. Évidemment, il y a une certaine monumentalité. Il y a une présence<sup>78</sup>.

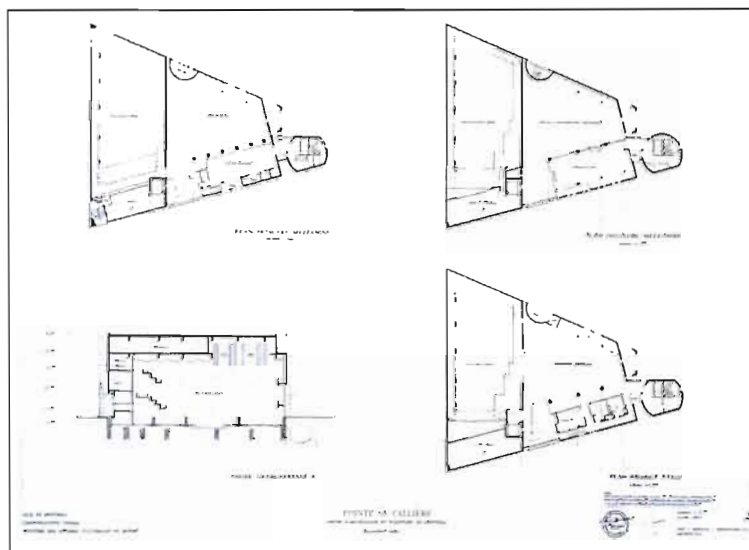


Figure 4.46 Plans et coupe. Schéma de la solution définitive. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Ainsi, à la pointe principale du plan en triangle, les deux parois sont dissociées : celle donnant sur la rue de la Commune aboutit à une tour. Ce n'est pas à proprement parler une tour d'angle ; elle fait résolument partie du mur qui longe le front de mer et en accentue la perception de son épaisseur (fig. 4.47). Par l'interstice, le promeneur est invité à se faufiler derrière cette paroi pour découvrir le vaste espace intérieur. De l'extérieur, des percements et des tranchées visuelles pratiquées dans les deux parois qui entourent cette sorte de cour intérieure permettent d'entrevoir ce même espace à travers l'épaisseur des murs habitables : comme pour tout îlot typique du Vieux-Montréal. Ce dispositif de murs en épaisseur, habitables, autour d'une cour intérieure, que l'on peut apercevoir de loin en loin au travers d'ouvertures telles que les passages, les ruelles, les portes cochères et d'autres percements, semble avoir été remarqué par le concepteur dès les croquis d'études du contexte (voir fig. 4.36).

<sup>78</sup> Dan Hanganu cité dans Magendie et Adamczyk, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 85.



Figure 4.47 À la pointe principale du plan en triangle, les deux parois sont dissociées : la tour fait résolument partie du mur qui longe le front de mer et en accentue la perception de son épaisseur. Par l'interstice, le promeneur est invité à se faufiler derrière cette paroi pour en découvrir le vaste espace intérieur. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Pour compléter le plan en triangle, le mur ouest qui donne sur la rue de Callière est un pan aveugle. Cette façade sert en quelque sorte de fond de scène à cette section de la place D'Youville. Sur ce dernier point, le concept du projet de l'Éperon suit la figure urbaine de l'édifice Royal Insurance (fig. 4.48). Cette intention est clairement présente dès le début du concept, comme en témoignent des croquis primitifs (fig. 4.49).



Figure 4.48 Le marché aux poissons (Sainte-Anne) avec l'édifice Royal Insurance en arrière plan. (*L'Opinion publique*, 20 mai 1880.)



Figure 4.49 Le mur ouest qui donne sur la rue de Callière est un pan aveugle qui sert de fond de scène à cette section de la place D'Youville. (Esquisse. Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Un examen attentif de l'édifice réalisé permet de débusquer les idées conceptuelles de ce projet – astucieux et fort dans sa simplicité – telles que nous venons des les exposer, notamment en ce qui a trait à la volumétrie, à la tectonique et à la modénature du bâtiment l'Éperon. En voici quelques exemples. Au niveau de la toiture, l'effet d'épaisseur de la paroi qui donne sur la rue de la Commune, réitéré d'ailleurs à chaque étage, est souligné par un puits de lumière qui sépare la paroi du cœur du bâtiment, ce qui permet d'en voir l'aboutissement : la tour (fig. 4.50 et 4.51).





Figure 4.50 L'épaisseur de la paroi est soulignée par un puits de lumière qui la sépare du cœur du bâtiment tout en donnant à voir la tour d'angle. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.51 La logique de la séparation du mur en épaisseur et du cœur du bâtiment a généré le design jusqu'à l'aboutissement du mur au niveau de la toiture. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

L'épaisseur des parois est visible, soulignée par des percements qui permettent de révéler leur plasticité (fig. 4.52 et 4.53) ; par des détails de maçonnerie qui créent des jeux d'ombre et rendent l'épaisseur presque palpable (fig. 4.54 et 4.55) ; par des occasions de déambuler à même l'épaisseur, comme sur le sommet de la paroi, en une sorte de *widow's*

*walk*<sup>79</sup> flanquée d'une colonnade massive, créant l'impression qu'elle est excavée de l'épaisseur de la paroi<sup>80</sup> (fig. 4.56).



Figure 4.52 L'épaisseur des parois est visible, soulignée par des percements qui permettent de révéler leur plasticité. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.53 Des pans vitrés permettent de distinguer l'épaisseur des murs habitables. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

<sup>79</sup> Dans une entrevue avec Georges Adamczyk, Dan Hanganu appelle cette colonnade « le *widow's walk* en référence au lieu, sur le toit de la maison, où la veuve du marin attendait vainement son mari à jamais disparu ». (Dan Hanganu dans Magendie et Adamczyk, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 30.)

<sup>80</sup> Dans la même entrevue, Hanganu observe : « le bâtiment [l'Éperon] est un volume dont les parois s'effritent subtilement ». (Dan Hanganu dans Magendie et Adamczyk, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 30.)





Figure 4.54 Des détails architectoniques créent des jeux d'ombre et rendent l'épaisseur presque palpable. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.55 Des détails architectoniques créent des jeux d'ombre et soulignent la matérialité minérale de la pierre. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Ce langage architectural chez Dan Hanganu est fondé sur le potentiel d'expression des techniques constructives. Il s'adonne à une sorte d'expérimentation ludique et expressive pour révéler les épaisseurs de l'épiderme et du squelette du bâtiment. France Vanlaethem avait d'ailleurs reconnu en cela l'un des *leitmotiv* du travail de l'architecte.

La grande retenue dont témoigne le tracé des masses ne résiste pas à la fantaisie et au plaisir de travailler la matière, d'entailler les grands pans de maçonnerie [...] Hanganu

découvre la grande valeur plastique des éléments industrialisés les plus humbles, il les expose à la lumière, qui glisse sur leur relief, s'insinue dans leurs percements [...] Pour Dan Hanganu, l'ornement est inséparable de la logique constructive [...] Hanganu revalorise l'ornement sans pour autant tomber dans le pastiche, il accepte les modes de construction actuels où production industrielle et travail manuel se mêlent ; il exploite les potentialités de la première et reconnaît les limites du second dans une civilisation où la rationalité économique a érodé autant les symboles que les savoir-faire qui étaient la raison d'être de l'ornementation traditionnelle<sup>81</sup>.

Le projet de l'Éperon a été conçu alors que le Complexe Chaussegros-de-Léry était en cours de construction. L'architecte avoue s'être inspiré de l'expression des structures du chantier – une sorte de tectonique du « non fini » – pour ce nouveau projet. L'attrait esthétique des murs « écorchés » non finis du chantier avait, selon ses propres mots, attiré son œil de concepteur. Dans le projet de l'Éperon, qui est alors en cours de conception, il a donc sciemment exploré cette idée pour révéler l'épaisseur des murs par un travail sculptural de la matière. Le choix des matériaux renvoie d'ailleurs à un référent montréalais pour s'inscrire dans le contexte : la pierre calcaire des carrières Saint-Marc est utilisée « en rappel à la réputée [*sic*] 'pierre grise de Montréal'<sup>82</sup> ».

D'autres images, tirées des dessins réalisés à l'étape de construction (fig. 4.57), ont migré vers le projet en cours. Par exemple, le couronnement de la tour de l'Éperon – tiges métalliques qui en prolongent le sommet (fig. 4.58) – a été inspiré, selon les propos du concepteur, des tiges d'armature fichées dans les masses de béton coulé en chantier pendant les travaux du Complexe Chaussegros-de-Léry.

---

<sup>81</sup> Vanlaethem, « Dix ans de pratique pour l'architecture », 1990, p. 38-45, cit. p. 38.

<sup>82</sup> Entrevue avec Dan S. Hanganu. Notes de l'auteure, 24 février 2002.

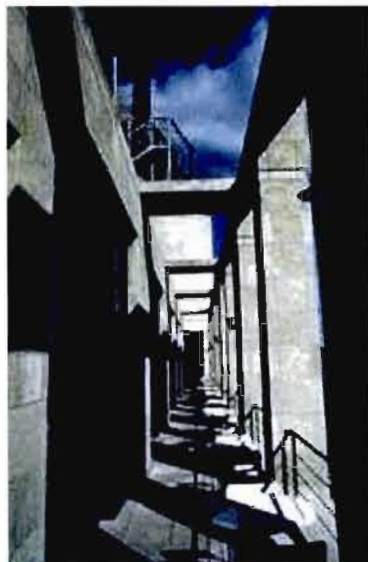


Figure 4.56 Une sorte de *widow's walk* flanquée d'une colonnade massive donne l'impression d'être excavée de l'épaisseur de la paroi. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.57 Esquisse pour le projet Chaussegos-de-Léry, probablement 1989. Cette image a été envisagée pour un élément (non retenu) de la cour intérieure de complexe. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

Des clichés pris par l'équipe de l'architecte sur le chantier de construction du Complexe Chaussegos-de-Léry (fig. 4.59 et 4.60) démontrent l'inspiration – confirmée

d'ailleurs lors des entrevues avec l'architecte et ses collaborateurs –, puisée sur ce chantier en cours, et ce, au moment de la conception de l'Éperon. Le chantier agit donc ici comme contexte au projet qui est alors au stade de la conception.



Figure 4.58 Le couronnement de la tour de l'Éperon – tiges métalliques prolongeant son sommet – tire son inspiration, selon les propos du concepteur, des tiges d'armature fichées dans les masses de béton coulé en chantier de l'édifice Chaussegros-de-Léry. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.59 L'expression de la matérialité qui met en évidence l'évidement des murs en épaisseur apparente sur le chantier de Chaussegros-de-Léry présage celle de l'Éperon. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)



Figure 4.60 L'idée de circuler à même l'épaisseur des parois apparaît déjà dans le chantier de Chaussegros-de-Léry. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu, architecte.)

Même les célèbres escaliers torsadés montréalais suspendus aux façades trouvent leur écho d'un projet à l'autre (figures 4.61). Un cliché pris par un membre de l'équipe de Dan Hanganu au chantier du Complexe Chaussegros-de-Léry semble servir de précédent pour le projet de l'Éperon, comme le démontrent les dessins du projet de l'Éperon faits à la même époque.



Figure 4.61 Une photographie prise sur le chantier de Chaussegros-de-Léry. Dessins pour le projet de l'Éperon faits à la même époque. (Archives de l'agence Dan S. Hanganu architectes.)

L'architecte développe ainsi un vocabulaire contemporain inspiré non seulement « des pierres anciennes » tel que le suggère le contexte de la vieille ville, mais un vocabulaire qui fait état d'une reprise par émulation de l'un de ses propres projets à l'autre. Chaque projet antécédent devient en lui-même le contexte et fait partie, désormais, de l'image du Vieux-



Montréal mise à jour. D'autres projets subséquents, conçus par d'autres architectes, semblent d'ailleurs confirmer ce trait désormais perçu comme caractéristique des nouvelles constructions « intégrées » au tissu de la ville historique (fig. 4.62).



Figure 4.62 Traitements de façades de trois édifices récents du Vieux-Montréal. Comparaison de la plasticité de la façade des habitations Quai de la Commune conçues par Cardinal Hardy et du traitement en niche des projets de Hanganu : Chaussegros-de-Léry et Éperon.

Parmi les documents du projet pour le réaménagement de la place D'Youville – par le groupe Cardinal Hardy et par Claude Cormier, architectes paysagistes, avec Luc Noppen et Lucie K. Mosisset – qui, plusieurs années après l'édification de l'Éperon, devaient selon ses concepteurs « révéler les couches historiques d'un site ancien », nous avons trouvé un cliché faisant partie du relevé photographique du contexte qui montre explicitement que l'intervention de Dan Hanganu et, notamment, l'expression de sa matérialité, sont perçues désormais comme un précédent historique à prendre en compte dans les projets nouveaux (fig. 4.63). Peut-on conclure à une sorte d'effet de série qui consacrerait un trait de caractère de la montréalité ?

En définitive, qu'en est-il de la ressemblance de l'édifice Éperon avec celui dont il abrite les vestiges (l'édifice de la Royal Insurance Company) ? Dans la composition du projet de l'Éperon par Dan Hanganu, on ne trouve ni symétrie ni îlot plein, caractéristiques de l'édifice Royal Insurance. Entièrement différent de ce dernier par son rapport avec le Vieux-Montréal, l'Éperon impose son caractère contemporain et offre un dialogue tout en subtilité avec son contexte. Remarquable par son urbanité, le projet actualise les figures et les

stratégies typiques des lieux<sup>83</sup>. Cependant, ces choix de l'architecte sont enchâssés dans le processus créatif dans lequel il développe, au long de sa carrière, les caractéristiques de son œuvre. Nous avons pu d'ailleurs relever, au nombre des documents qui constituaient les archives de ce projet, des clichés de voyages qui racontent, par autant de précédents réalisés ailleurs, l'idée-image de parois habitables, de murs qui révèlent leur épaisseur grâce à différents dispositifs de design que l'architecte intègre dans son bagage intellectuel et créatif<sup>84</sup>. Ainsi, l'analyse des dessins et des documents de la conception donne accès à la genèse des idées qui guide le projet et permet d'expliquer le bâtiment réalisé de manière documentée.



Figure 4.63 Relevés du contexte lors de la conception du projet de requalification de la place D'Youville par le groupe Cardinal Hardy et par Claude Cormier, architectes paysagistes, 1996. (Archives de l'agence Claude Cormier, architectes paysagistes inc.)

Nous avons montré comment le mérite de ce projet (la démarche de l'architecte) et du bâtiment (sa réalisation) réside principalement en ce qu'il porte les références au contexte et à l'histoire à un niveau résolument contemporain. Ses stratégies et figures, imaginées dans une

<sup>83</sup> Comme l'a écrit Lucie K. Morisset dans son appréciation du projet lors de la réception du prix d'excellence en 1993 : « Pointe-à-Callière s'est révélé au jury un apport considérable au Vieux-Montréal, sous les traits d'un modernisme parfaitement intégré et se refusant au pastiche, encore plus au plagiat. » (Morisset, « Le grand prix d'architecture 1993 », 1993, p. 10.)

<sup>84</sup> Dans une entrevue publiée dans Magendie, Georges Adamczyk, parlant du rapport du projet à l'histoire de Montréal, remarque que l'intervention d'Hanganu « correspond à une prise de position plus générale, à une attitude plus ouverte à l'égard de l'histoire des civilisations urbaines ». Ce à quoi Dan Hanganu répond : « [I]l est évident que toutes mes collections de souvenirs, qu'elles viennent d'Europe ou d'ailleurs, ont été mises à profit. » (Magendie, *Pointe-à-Callière*, 1994, p. 22.)



attitude d'invention respectueuse plutôt que d'émulation ou de citation par rapport à son voisinage historique, réinventent l'idée de contextualité vis-à-vis d'un district chargé historiquement et symboliquement, le Vieux-Montréal.

Pour répondre à l'une des questions que nous nous sommes posée en abordant l'œuvre de Dan Hanganu, force est de constater l'importante signification collective et identitaire de ses projets en tant que précédents. En effet, nous avons révélé comment l'œuvre de cet architecte contribue, d'un projet à l'autre, à façonner des nouvelles images de la montréalité (par exemple la stratégie de révéler l'épaisseur des murs habitables qui sont ensuite, par une sorte d'effet de série, reprises dans les projets d'autres architectes. Dans ce processus, l'approche de Dan Hanganu, qui a tout d'abord privilégié la méthode typomorphologique de recyclage du contexte par convenance et par émulation avec le bâti avoisinant, cède la place à la méthode d'interprétation du contexte par analogie et par sympathie, ce qui permet, par novation, d'introduire de nouvelles figures identitaires.

## CHAPITRE V

### LES STRATES DE LA MONTRÉALITÉ D'UN TERRITOIRE URBAIN EN QUÊTE DE VOCATION ET D'IDENTITÉ : LE CAS DU QUARTIER INTERNATIONAL DE MONTRÉAL

À la suite du *Sommet économique de Montréal*, tenu en 1986 dans le but de cerner des stratégies de développement du secteur international à Montréal, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture (Québec) organisent, en 1990, un concours international pour la conception de la Cité internationale de Montréal dans un secteur central de la ville. Préambule aux célébrations du 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Montréal qui se sont déroulées en 1992, ce concours international couvre également un deuxième volet concernant le réaménagement de la place Jacques-Cartier dans le Vieux-Montréal.

Pour répondre aux aspirations internationales de Montréal, la facture de la nouvelle Cité internationale en devenir peut, du coup, participer à la construction d'une identité urbaine. Cette identité est dès lors en mesure de tirer partie de ce nouveau départ tout en intégrant les caractères identitaires préexistants de la ville. C'est à ce titre – la constitution d'une identité à la fois nouvelle et intégrée au caractère existant – que nous nous intéressons aux principaux projets qui ont constitué ce nouveau quartier. Ces projets sont érigés sur de vastes étendues vacantes à proximité du quartier des affaires de Montréal. La vocation internationale du secteur voit véritablement le jour avec l'implantation, en 1995, de l'Organisation de l'aviation civile internationale (OACI) sur son territoire. Mais la constitution du futur Quartier international ne démarre vraiment qu'avec les projets qui suivent cette première implantation. Nous proposons ici un survol des projets qui ont jalonné la naissance de ce quartier, pour ensuite analyser les trois projets récents qui se sont réalisés,

puisque ceux-ci ont parachevé la construction de l'identité urbaine nouvelle de ce secteur. Quel est le parcours des images identitaires qui jalonnent le travail des concepteurs ? Quelles sont les approches d'investissement identitaire, en termes de méthodes de projet, auxquelles ils ont fait appel ? Les trois projets retenus, dont nous allons comparer les approches et l'éventuelle évolution, sont : 1) la requalification du domaine public du Quartier international de Montréal (le QIM) inauguré en 2004 (début des travaux en 2000) ; 2) l'édifice de la Caisse de dépôt et placement du Québec Centre CDP Capital (la Caisse), inauguré en 2003 ; 3) l'agrandissement du Palais des congrès de Montréal (le Palais) inauguré en 2003 (le projet démarre en 1997).

### 5.1 Les défis du secteur et les planifications antérieures aux projets analysés

Entre le Vieux-Montréal et le quartier des affaires du centre-ville moderne, le territoire du nouveau Quartier international est délimité par un secteur formé des rues Saint-Urbain, Saint-Antoine, Saint-Jacques (entre McGill et University), University et l'avenue Viger (fig. 5.1). Tel que le précise le Programme particulier d'urbanisme développé pour le secteur par la Ville de Montréal et ses partenaires,

[L]e Quartier international est appelé à devenir, par son emplacement et sa vocation, *le* pôle de croissance stratégique de Montréal : situé au cœur de Montréal, il est compris entre le Palais des congrès à l'est, la place Bonaventure à l'ouest, la Cité Multimédia au sud-ouest, le quartier historique et touristique du Vieux-Montréal et le Vieux-Port au sud, le Centre des affaires au nord-ouest et le Quartier chinois au nord-est. Il concentre déjà l'essentiel de l'activité internationale à Montréal, et abrite les principales infrastructures en ce domaine : Palais des congrès, Centre de commerce mondial de Montréal, siège de l'Organisation de l'aviation civile internationale (OACI), Tour de la Bourse, Place Bonaventure<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

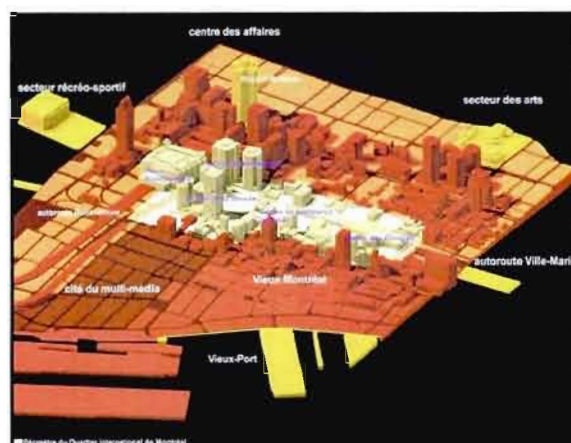


Figure 5.1 Situation du Quartier international de Montréal. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Le secteur est massivement déstructuré, durant l'épisode de rénovation urbaine des années 1960 et 1970 sous l'impulsion du maire Jean Drapeau, par des interventions dans l'esprit de l'urbanisme moderne qui sabrent sans distinction dans le tissu urbain existant. En considération des démolitions liées à la construction de l'autoroute Ville-Marie dont la profonde tranchée continue a aboli le tissu urbain existant, le secteur a perdu la continuité de sa trame urbaine. Sa capacité d'urbanité conviviale en est altérée avec le résultat, depuis lors, qu'elle est perçue comme une immense plaie urbaine. Dès la construction de la Tour de la Bourse en 1965, le creusement du premier tronçon de l'autoroute Ville-Marie en 1966 – embryon d'une vocation internationale du secteur – met en péril la viabilité et la vitalité des espaces urbains publics. En effet, le percement de l'autoroute Ville-Marie, l'édification du Palais des congrès originel et de la Tour du square Victoria s'inscrivent dans la foulée des projets qui épousent l'idéal moderniste de la verticalité – la tour, tel un bâtiment objet, est sise dans son espace urbain dégagé – et de l'espace urbain tridimensionnel étagé – socle d'infrastructures qui performant à l'échelle du bloc urbain et de la région, avec ses autoroutes surbaissées et surélevées, ses réseaux souterrains de la ville intérieure. Les auteurs de ces réalisations (parmi elles, l'illustre exemple de la Place Ville-Marie), devenues pourtant repères identitaires pour l'image de la ville, privilégient dans leurs projets l'approche par novation plutôt que celle de l'intégration. Néanmoins, un souci d'insertion de ces édifices modernes dans la trame urbaine existante n'est pas toujours absent, comme en témoigne le premier projet, non réalisé, des tours de la Bourse (fig. 5.2). Le projet original proposait trois

tours de la Bourse, placées en diagonale sur un socle de quelques étages, qui aurait ainsi formé un véritable îlot urbain en continuité avec la trame environnante. De ce projet, conçu en 1962 (en collaboration avec la firme montréalaise Greenspoon Freedlander & Dunne, arch.) par les Italiens Luigi Moretti, architecte, et Pier Luigi Nervi, ingénieur de renommée internationale, seule une tour a été construite en 1965. Elle est considérée comme l'un des joyaux de l'architecture moderne à Montréal.

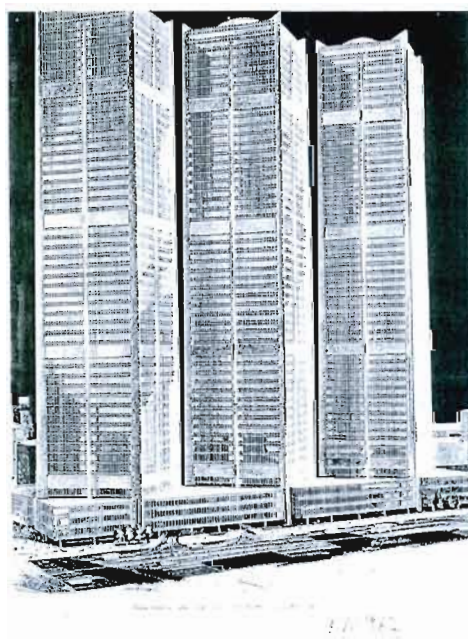


Figure 5.2 Projet originel pour trois tours de la Bourse de Montréal, conçu en 1962 par les Italiens Luigi Moretti, architecte, et Pier Luigi Nervi, ingénieur.

Cependant, la création de ce quartier interrompt le lien entre le Vieux-Montréal et le reste de la ville, comme si l'ancien mur de ceinture de la vieille ville, longé de son ruisseau Saint-Martin<sup>2</sup>, venait hanter la ville contemporaine. Ces démolitions apportent leur lot de problèmes liés aux étendues urbaines abandonnées à la circulation et au stationnement des automobiles en surface. Premier édifice réalisé 1983 au-dessus de l'autoroute, le Palais des

<sup>2</sup> « [...] la rivière Saint-Martin [aussi nommée Petite rivière sur le Plan de Montréal (1761) de Paul Labrosse et qui coulait d'est en ouest pour rejoindre la rivière Saint-Pierre et le fleuve Saint-Laurent] se trouvait dans l'axe de l'actuelle rue Saint-Antoine. » (Guy Pinard, *Montréal, son histoire, son architecture*, tome 3, Les éditions La Presse, Montréal, 1989, p. 506.)

congrès de Montréal (conçu par l'architecte Victor Pruss) ne fait qu'accentuer la présence de cette faille (fig. 5.3).



Figure 5.3 La « faille », créée par le percement de l'autoroute Ville-Marie – vue avant la réalisation du projet de requalification urbaine de Quartier international de Montréal –, fut accentuée par la construction du Palais des congrès originel en 1983. (Archives Daoust Lestage inc.)

Une quinzaine d'années s'écoule avant que ce secteur renaisse grâce au projet de requalification urbaine du QIM, qui fait l'objet de notre analyse. Les architectes (Gauthier Daoust Lestage inc., architecture et design urbain avec Provencher Roy & associés architectes) développent une approche qui prend en compte l'état du secteur avant l'intervention. Les idées apportées dans cette « mise en contexte » annoncent d'emblée les orientations souhaitées pour le futur projet. Voici un extrait de la lecture de l'état du secteur en 1999, tel que le constatent les auteurs du projet :

Déchiré par le creusement de l'autoroute Ville-Marie dans les années soixante, le quartier international se trouve aujourd'hui déstructuré, que se soit par la voie rapide en sous-sol et son emprise au sol, par la présence massive de stationnements de surface ou par des nombreux îlots vacants.

Les emprises des rues élargies au profit d'une circulation véhiculaire importante, l'absence de végétation sauf à quelques rares endroits et le bruit de l'autoroute sont autant de facteurs qui contribuent à créer un environnement rebutant pour les piétons.

Le Palais des congrès [originel] lui-même, par sa masse et son absence d'intégration et de perméabilité au Quartier international et au Vieux-Montréal, ne contribue qu'à augmenter l'état de déstructuration du secteur.



D'international, le quartier montréalais ne possède aujourd'hui que le nom et certains équipements. De toute évidence, l'état actuel de son environnement et de ses aménagements ne correspond pas aux critères de qualité applicables aux espaces publics de ce calibre<sup>3</sup>.

Durant les années 1980, un souffle du renouveau urbain gagne le secteur. Jean Doré, élu en 1986, successeur de Jean Drapeau à la mairie de Montréal, soutient la mise en chantier du plan d'urbanisme de l'arrondissement du centre. Dans l'esprit du *retour à la ville*, on assiste sous son administration au réaménagement du Vieux-Port, du parc des îles et de la plage de l'île Sainte-Hélène. On inaugure également le square Berri, le jardin de l'hôtel de ville, la place Charles-de-Gaulle, le Biodôme et le Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal Pointe-à-Callière. Donc, depuis la fin des années 1980, la restructuration du secteur – et tout particulièrement de la tranchée laissée par la construction de l'autoroute Ville-Marie – devient un défi et la cible de nombreux projets de planification urbaine et architecturale. Concours, plans d'urbanisme, projets et réalisations issus de partenariats divers, « charrettes » urbaines, projets d'étudiants des écoles d'architecture et de design de l'environnement aux idéologies urbaines distinctes sous-tendent ces moments de planification successifs, telles des strates inspirées d'idéaux urbains contrastants. Entre des méga-projets futuristes imposés sur la ville existante, issus d'un concours international, et le contre-projet soigneusement préparé, à la suite de ce concours, par le Service de l'urbanisme de la Ville, et qui privilégie le strict respect des alignements du bâti traditionnel en maximisant la densité de tous les îlots affectés, les uns et les autres, à la recherche de solutions, adoptent diverses attitudes face à l'inscription de ces projets dans le contexte montréalais. Voici un survol de ces projets.

### **La charrette Dessins sur Montréal**

En 1987, la « charrette » *Dessins sur Montréal*, tenue dans le cadre du *Colloque international en design urbain*, organisé par le Groupe d'intervention urbaine de Montréal dirigé par Christophe Caron, est, selon le maire Jean Doré, « un des nombreux signes qui

---

<sup>3</sup> Gauthier Daoust Lestage inc. – Provencher Roy & Associés architecture et design urbain, *Le projet du Quartier international de Montréal, Volet Aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, p. 5.



marquent un tournant important dans la vision de la Ville de Montréal [et donc des décideurs] concernant le développement urbain<sup>4</sup> ».

L'un des sites retenus est la tranchée laissée par l'autoroute Ville-Marie (fig. 5.4), dont l'extrémité ouest plonge au cœur du futur secteur désigné pour le Quartier international.



Figure 5.4 Photomontage réalisé à partir d'une photographie aérienne montrant l'ampleur du « vide inquiétant » laissé par la tranchée de l'autoroute Ville-Marie et sa présence énigmatique dans la ville. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville Marie », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 40.)

L'équipe dirigée par Georges Adamczyk<sup>5</sup> fait le constat de l'ouverture dans le tissu urbain serré et propose de l'habiter par un bâti que les concepteurs qualifient de « ponctuel ». L'aspect ouvert de cet espace « vide inquiétant » laissé par la tranchée de l'autoroute Ville-Marie est ainsi conservé et sa présence énigmatique dans la ville en tant que « potentiel d'un morceau urbain particulier » demeure. Plusieurs stratégies de design sont considérées, telles que l'établissement d'un parc urbain important, cerné d'un front bâti, de têtes d'îlots au nord et au sud et connecté à l'enfilade de squares du Vieux-Montréal (fig. 5.5), ou encore d'une gigantesque esplanade munie de « traverses abritées pour les passages nord-sud<sup>6</sup> » et meublée d'édifices (fig. 5.6).

<sup>4</sup> Jean Doré, « Message du maire de Montréal », Christophe Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 2.

<sup>5</sup> Georges Adamczyk et al., « Autoroute Ville-Marie », Christophe Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 38-43.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 39.

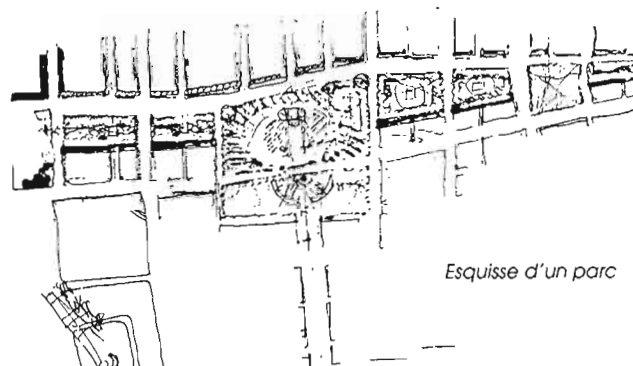


Figure 5.5 Esquisse d'un parc. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 39.)



Figure 5.6 Esquisse des ponts. (Tiré de G. Adamczyk et al. « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 39.)

Ces propositions privilégient la reconstitution des îlots urbains dont les têtes ont disparu et maintiennent une vaste ouverture dans la trame du bâti urbain (fig. 5.7). Même si ces projets ciblent la partie de la tranchée de l'autoroute à l'est du Palais – qui jouxte donc le futur site du Quartier international –, cette stratégie urbaine proposée est digne d'intérêt ici, car elle contraste avec celles des autres moments de planification pour le secteur. Nous verrons en effet que les projets qui ont été réalisés proposent tous de combler d'un bâti compact les îlots concernés.

### Le concours de la Cité internationale de Montréal

Le concours international d'idées pour la conception de la Cité internationale de Montréal s'inscrit, en 1990, dans l'initiative de la Ville de Montréal qui a pour but d'interroger le milieu international relativement aux idées pertinentes à la revitalisation de deux quartiers en déclin : le secteur étudié ici ainsi que le secteur autour de la place Jacques-Cartier, dont nous avons déjà traité dans le chapitre portant sur le Vieux-Montréal.

Coup de départ pour la constitution du Quartier international, le concours vise deux objectifs principaux : 1) la mise en valeur du secteur en recourant aux meilleurs apports du savoir-faire de pointe et du talent international dans la résolution de problèmes urbains ; 2) une émulation internationale en retenant les solutions et, éventuellement, les équipes professionnelles les plus aptes à valoriser les potentiels et les vocations du secteur, en vue de polariser les fonctions internationales de Montréal<sup>7</sup>.

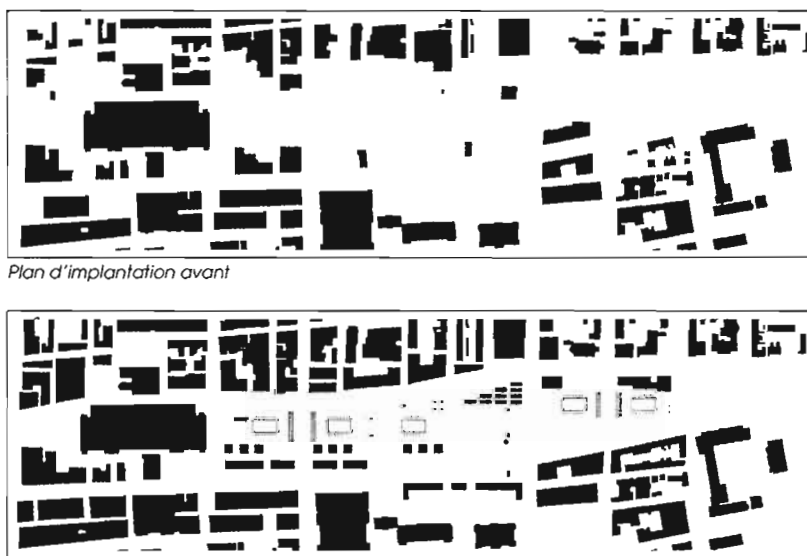


Figure 5.7 Reconstitution de la trame urbaine : avant et après. (Tiré de G. Adamczyk et al., « Autoroute Ville-Marie », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 40.)

<sup>7</sup> Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal. Programme*, cahier des concours internationaux de Montréal, architecture urbaine et aménagement, 1990, p. 4.

Le secteur à réaménager autour du square Victoria doit « devenir le symbole de rayonnement international de la ville<sup>8</sup> ». La proposition de Steven K. Peterson, de la firme new-yorkaise Peterson-Littenberg, l'emporte, au premier tour, sur 94 concurrents d'une vingtaine de pays et, au second tour, sur deux autres finalistes : Hiroshi Hare, du laboratoire Hara-Fujii de l'Université de Tokyo, et Martin Liefhebber, de Toronto.

La critique accueille ce projet ainsi : « Le créateur a proposé une réfection sur le mode classique et traditionnel du square Victoria et de tout le quartier environnant<sup>9</sup>. » Le cœur de ce nouvel aménagement doit être un carrefour en croix centré à l'intersection de la rue McGill et l'avenue Viger (fig. 5.8).

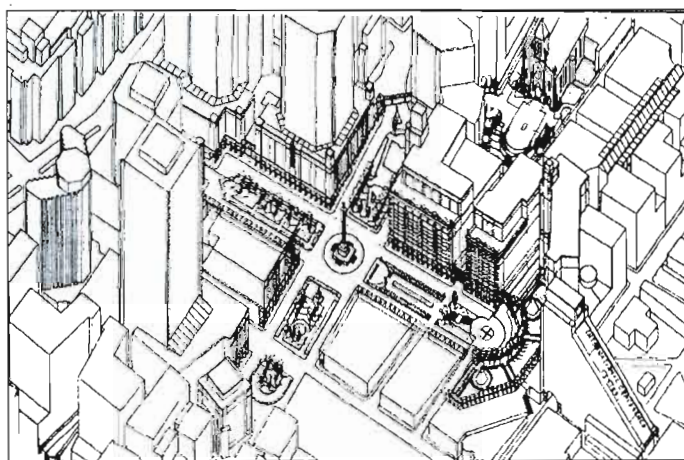


Figure 5.8 Projet gagnant du concours de la Cité internationale de Montréal, par Steven K. Peterson de l'agence Peterson, Littenberg architectes, New York, USA, 1990. (Tiré du cahier du concours, Ville de Montréal, *Concours de la Cité internationale de Montréal*, 1990.)

Le jury international, présidé par le professeur, architecte et urbaniste munichois, Gerhard Albers, privilégie manifestement cette solution pour répondre au caractère générique des villes traditionnelles denses typiques de la côte est nord-américaine, telles que Montréal et New York – rues-corridors cernées d'un bâti continu qui sert de socle soit aux étages en

<sup>8</sup> Jean-Pierre Bonhomme, « L'architecte new-yorkais Steven K. Peterson remporte le concours de la Cité internationale », *La Presse*, 1990.

<sup>9</sup> *Ibid.*

surhauteur en retrait, soit aux gratte-ciel –, sans pour autant tenir compte des idiosyncrasies du secteur. Les projets plus audacieux sont écartés.

### **Le contre-projet de la Ville de Montréal**

Aucun projet issu du concours d'idées n'est réalisé. Un an plus tard, le Service de l'habitation et de développement urbain de la Ville de Montréal commande un contre-projet placé sous la direction d'Allan Knight, professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Comparons tout de suite la figure urbaine (fig. 5.9) à celle du projet de Steven K. Pederson, qui remporte le concours. .

Le projet d'Allan Knight n'est toutefois pas promis à la concrétisation. Il s'agit d'un plan préliminaire d'aménagement, une sorte de règlement d'urbanisme particulier qui doit servir de « tracé régulateur [...] permettant [...] d'étendre aux nouvelles constructions les qualités architecturales du bâti existant en vue de retrouver homogénéité, identité et cohérence : les nouvelles façades s'harmonisent les unes avec les autres et avec celles des bâtiments existants<sup>10</sup> ».

---

<sup>10</sup> Service de l'habitation et du développement urbain, *La cité internationale de Montréal*, Ville de Montréal, septembre 1991, p. 29.

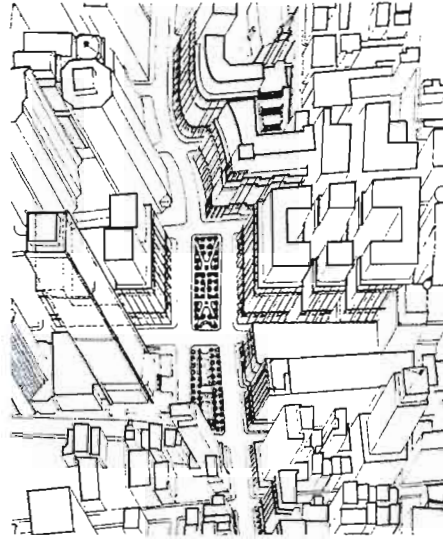


Figure 5.9 Perspective axonométrique montrant les trois principes du plan d'aménagement d'Allan Knight : l'alignement strict des édifices sur la rue, le surhaussement pour monumentaliser l'axe McGill / Beaver Hall et le rapport privilégié entre le domaine public et les rez-de-chaussée des édifices bordant la rue. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre 1991, page couverture.)

Au contraire des architectes des projets présentés au concours, l'équipe du Service de l'habitation et du développement urbain prépare une minutieuse lecture du contexte d'insertion. En voici les grandes lignes. Les concepteurs constatent une caractéristique marquante du secteur : une « enfilade » de formes urbaines (nord-sud) en intersection avec le « vallon » de la rue Saint-Antoine.

Du sud vers le nord, via la rue McGill et la côte du Beaver Hall, une belle progression relie le fleuve au centre-ville. Son parcours, unique à Montréal, est jalonné de bâtiments intéressants, d'une pente en courbe (côte du Beaver Hall) et d'une remarquable enfilade d'espaces publics (place D'Youville, square Victoria, place du frère André, square Philips)<sup>11</sup>.

Le secteur d'intervention « frappe par l'impressionnant ruban de sol urbain laissé vacant par la construction de l'autoroute Ville-Marie dans la première moitié des années soixante-dix<sup>12</sup> ». Les auteurs déplorent la faible densité de la « bande déserte » qui caractérise

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

le secteur d'intervention entre la place Bonaventure et le Palais (« cette bande déserte ne compte que cinq bâtiments et une importante tour de ventilation de l'autoroute<sup>13</sup> »).

Bien que l'on ait constaté l'importance d'aménager cette bande, le projet privilégie de renforcer cette « belle progression qui relie le fleuve au Centre-ville » le long l'axe de la côte du Beaver Hall (fig. 5.10).



Figure 5.10 Le lien entre le fleuve et le centre-ville est privilégié dans le plan d'aménagement Knight : l'axe McGill. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre, 1991, p. 28.)

Ainsi, fort de l'étude de l'évolution historique des lieux, le projet cible le square Victoria – en tant que projet gagnant du concours – pour lui redonner son statut de place publique significative au croisement de ces deux axes (fig. 5.11). Pour ce faire, l'une des stratégies retenues est « l'investissement des abords du square Victoria et le surhaussement des façades<sup>14</sup> » qui auraient contribué, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, à la prépondérance des lieux. En effet, selon les auteurs : « le square Victoria n'est plus encadré, mais il suffirait que de nouveaux bâtiments viennent en préciser les contours pour que la continuité soit rétablie entre la rue McGill et la côte du Beaver Hall<sup>15</sup> ». Le projet propose de régulariser le tracé du

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.



square Victoria : il deviendrait la « place de la Cité internationale » – l'élément central du projet – qui serait encadrée de façades monumentales. La sinuosité ascendante de la côte du Beaver Hall est restructurée au moyen de plantations et d'un encadrement bâti articulé par des murs courbes et des tours<sup>16</sup>.

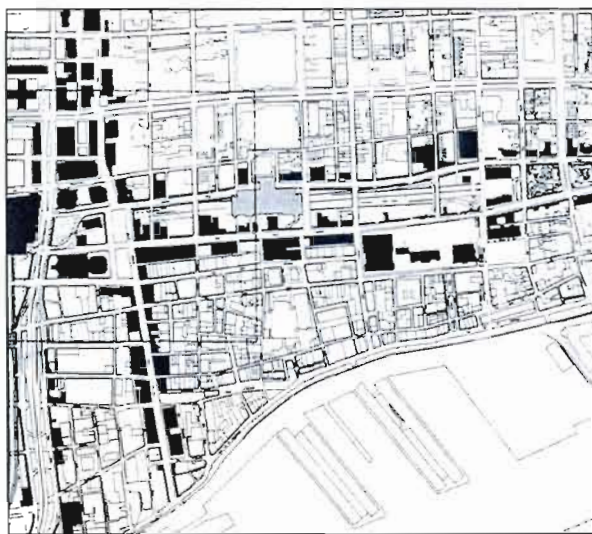


Figure 5.11 Poché résumant la proposition qui redonnerait au square Victoria l'importance d'un lieu public central au Quartier international à la croisée de deux axes. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre, 1991, p. 12.)

Les nouveaux bâtiments qui devront être implantés le long du périmètre du square Victoria définiront, selon les auteurs, un « véritable 'mur urbain' » et lui donneront « une définition spatiale complète, renforçant ainsi son ancien rôle de principal espace public ouvert de Montréal<sup>17</sup> ». Des pochés et des perspectives axonométriques indiquent clairement l'orientation du plan d'aménagement : une sorte d'*urbanisme de rue* définissant les volumes du domaine public (fig. 5.12).

Ce projet se caractérise par le respect strict de l'alignement des édifices sur la rue, le surhaussement pour monumentaliser l'axe McGill/Beaver Hall et le rapport privilégié entre le domaine public et les rez-de-chaussée des édifices bordant la rue. Selon les auteurs, « le rez-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 3.

de-chaussée des bâtiments [implantés le long du périmètre du square Victoria doit être] réservé à des activités – commerces de détail, services publics – qui entretiennent une relation directe avec la rue, assurant ainsi au secteur une vitalité nouvelle et une présence publique accrue<sup>18</sup>».

Les critères qui, selon ce plan, devront régir les bâtiments qui encadreront le square sont également tirés des leçons liées à l'histoire du bâti existant, notamment de sa « cohérence ». Les auteurs précisent :

Au voisinage du square Victoria, de nombreux bâtiments témoignent d'une richesse et d'une forte cohérence. Leurs caractéristiques communes offrent un encadrement de qualité à l'espace public : nombre d'étages, proportions, symétrie, relief vertical (colonnade) et horizontal (corniches, frises). L'architecture de la rue McGill et de la côte du Beaver Hall est monumentale, les détails sont nombreux et élaborés, et les différentes composantes des façades (registre d'accès, développement, couronnement) sont plus marquées<sup>19</sup>.

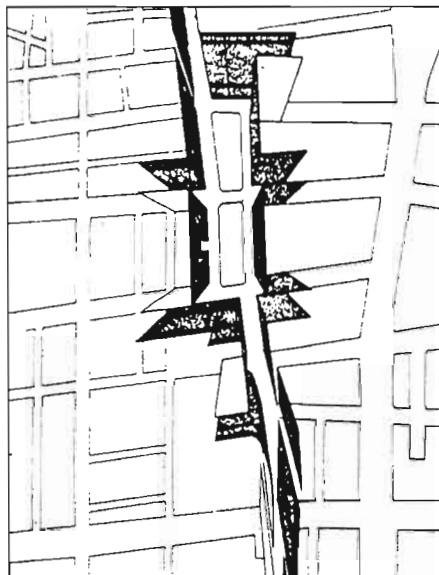


Figure 5.12 Des pochés et des perspectives axonométriques indiquent clairement l'orientation du plan d'aménagement : une sorte d'urbanisme de rues définissant les volumes du domaine public. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre 1991, p. 28.)

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

De plus, « la présence monumentale et spécifiquement montréalaise du projet dans la cité doit contribuer à asseoir la vocation internationale de Montréal<sup>20</sup> ».

L'alignement et la composition des façades, la localisation des repères et des entrées principales doivent s'inspirer des « caractéristiques physiques actuelles du secteur – tracé des rues, organisation, gabarit et modénature de bâtiments – [...] garantissant ainsi une *transition harmonieuse avec l'existant*<sup>21</sup> ».

Ainsi, les auteurs élaborent une sorte de guide de critères souhaitables pour s'inscrire dans ce contexte, des critères considérés exclusivement sous l'angle de l'étude historique mettant l'accent sur le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Nul écart créateur ne doit enfreindre *l'harmonie avec l'existant*. À cette fin, le plan d'aménagement élaboré par l'équipe d'Allan Knight propose des tracés régulateurs très stricts pour la composition des édifices à venir en transposant les principes de composition des édifices anciens existants (fig. 5.13). Des « paramètres d'encadrement » sont établis :

Le tracé régulateur regroupe les paramètres qui correspondent aux qualités architecturales du bâti existant :

- les proportions des trois parties distinctes des façades – base, développement, couronne ;
- la différenciation des façades principales et des façades secondaires de chacun des bâtiments ;
- l'importance relative et la position des tracés verticaux et horizontaux des façades – tracés soulignant les trois parties des façades, saillies, corniches, etc. ;
- l'élaboration ou la simplicité de la texture et des détails des façades ;
- le relief développé dans la modénature des façades ;
- les matériaux utilisés<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

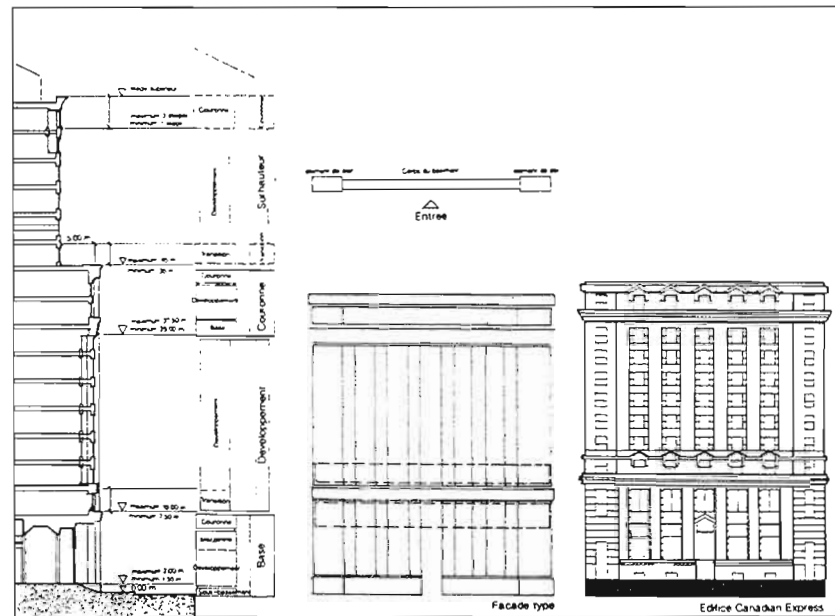


Figure 5.13 Le plan d'aménagement élaboré par l'équipe d'Allan Knight propose des tracés régulateurs très stricts pour la composition des édifices à venir en transposant les principes de composition des édifices néoclassiques existants. (Tiré de Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, *La cité internationale de Montréal*, septembre 1991, p. 28.)

En définitive, le concept d'ensemble propose de valoriser les éléments *signifiants* du secteur et vise à promouvoir un *caractère civique* et une *identité urbaine*. Or, cette identité urbaine est, au terme d'une étude morphologique du contexte, essentiellement tirée des principes de composition du tissu urbain et des édifices existants érigés dans les styles historiques transférés aux projets futurs par le mécanisme des types identifiés. Ce projet applique de façon exemplaire la méthode typomorphologique, dans l'esprit du paradigme melvinien, et accorde priorité à la « qualité de l'encadrement des espaces publics » dont les paramètres sont : 1) la continuité du bâti précisant le contour des rues et des squares ; 2) la cohérence en termes de caractéristiques communes.

Curieusement, parce qu'elle s'écarte du strict respect de l'existant, l'application du paradigme melvinien importe des références inavouées. Des schémas d'intégration avec le relevé d'un bâtiment existant proposent des *façades types* assorties d'une coupe qui schématise les *tracés régulateurs* d'un bâtiment potentiel. Dans l'un des exemples (voir

fig. 5.13), on peut noter, à gauche, une coupe qui illustre le principe de composition d'une base à colonnade au rez-de-chaussée, trait qui ne figure pas dans le bâti existant.

Sans rapport avec le contexte existant, le rez-de-chaussée des bâtiments, tel qu'il est proposé dans l'une des coupes types, négocie le rapport intime avec la rue par l'enfilade d'une colonnade qui abrite un passage protégé comme si, autour du square et des rues de Montréal, on proposait de recycler l'image mythe des arcades de Bologne<sup>23</sup> – image qui circule à l'époque (fig. 5.14) –, l'une des icônes fondatrices du néorationalisme italien auquel adhèrent, de toute évidence, les tenants du paradigme melvinien. Pourtant, pas aussi étrangère qu'il puisse y paraître, la colonnade abritant un passage protégé figurait déjà à la fin XIX<sup>e</sup> siècle dans des projets d'espaces publics significatifs de la partie « francophone » de la ville (fig. 5.15).



Figure 5.14 Colonnade et passage protégé longeant les rez-de-chaussée. Dessins sur Montréal, projet côté nord de la place du Marché, vue vers l'ouest à partir de la rue Saint-Dominique. (Tiré de J. Gersowitz et al., « St-Laurent », C. Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal, Colloque international en design urbain*, Montréal, 1987, p. 60.)

<sup>23</sup> Les néorationalistes se sont inspirés des principes contenus dans le célèbre travail sur Bologne par Cervellati et Scannavini, *Tipologia e morfologia di Bologna* (1972). Durant les années 1970, le centre historique de Bologne fut l'objet de la première tentative de conservation historique d'un ensemble urbain. À la suite de cette expérience, qui avait suscité un intérêt mondial, les principes annoncés en 1972 furent élaborés plus avant dans P.L. Cervellati, R. Scannavini et C. de Angelis, *La nouvelle culture urbaine : Bologne face à son patrimoine*, Paris, Éditions. du Seuil, 1981.



Figure 5.15 « Le boulevard de l'Opéra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : une esquisse de Georges Delfosse montre le fameux boulevard de l'Opéra, lequel devait déboucher [sur l'actuelle place de la Paix, nommée place du Marché dans les projets de Dessins sur Montréal], depuis l'est de la ville, devant la Main [le boulevard Saint-Laurent] et la masse du Monument national nouvellement construit. Le projet, sans doute trop grandiose pour la bourse des Montréalais, ne vit jamais le jour. » (Tiré de P. Ancil, *Saint-Laurent, La Main de Montréal*, Septentrion, 2002, p. 25.

Le plan préliminaire d'aménagement élaboré par Allan Knight et son équipe n'est pas appliqué, mais il établit les bases conceptuelles – dans la pure tradition typomorphologique melvinienne – qui doivent désormais régir « l'acceptabilité », par la Ville, de tout projet qui sera bâti dans ce secteur. Le projet proposé et réalisé quelques années plus tard par le consortium dirigé par Gauthier Daoust Lestage inc. part donc tout naturellement de ces bases, d'autant plus que l'approche, en design urbain, que privilégient Renée Daoust et Réal Lestage – qui ont eux-mêmes subi l'influence de l'École de Montréal durant leur formation – concorde avec l'esprit annoncé par le contre-projet de l'équipe d'Allan Knight. Comment ce plan particulier d'urbanisme réalisé dans la pure tradition de l'École de Montréal est-il reconduit dans les projets réalisés ?

### **Le Centre de commerce mondial de Montréal**

Parmi ces nombreux moments de planification touchant au quartier, la construction en 1988-1991 du Centre de commerce mondial de Montréal (CCCM), qui concrétise l'importance de revitaliser et de mettre en valeur les typologies et le caractère historique du quartier, préfigure, en définitive, le projet de requalification urbaine de 1999 qui fait l'objet principal de notre analyse. À l'orée du Vieux-Montréal, le site du Centre de commerce

mondial de Montréal fait partie de l'alignement d'édifices érigés sur l'emplacement de l'ancien mur des fortifications qui constitue une frontière entre le vieux quartier et le site qui deviendra le Quartier international. Ce complexe est aujourd'hui situé à côté du nouveau Palais des congrès de Montréal et des nouveaux bureaux de la Caisse de dépôt et placement du Québec ; il fait partie intégrante du nouveau Quartier international de Montréal, ce projet d'aménagement urbain de grande envergure destiné à mettre en valeur et à favoriser l'essor de Montréal sur le plan international.

Les idées mises à contribution dans la conception du CCCM marquent probablement les projets à venir dans le Quartier international plus que le plan préliminaire d'aménagement commenté plus haut, comme c'est le cas pour les projets du Vieux-Montréal qui lui succèdent. Conçu d'ailleurs avant le Quartier international, le projet du CCCM, réalisé par les architectes Arcop / Provencher, Roy / Becker, Gersovitz, Moss, démontre le potentiel de revitalisation du secteur et donne un véritable coup d'envoi à la requalification du secteur.

Cet ensemble conçu, selon ses auteurs, comme un véritable « complexe horizontal<sup>24</sup> » multifonctionnel regroupe plusieurs bâtiments anciens et s'articule autour d'un mail piétonnier couvert qui abrite l'ancienne ruelle des Fortifications. Les deux parties du complexe qui s'élèvent de part et d'autre de cet espace public intérieur sont reliées par des passerelles de verre. Ce vaste atrium comprend un plan d'eau et une fontaine, rappel du cours d'eau ayant longé les fortifications à l'origine. Le projet a reçu le prix Orange de l'organisme Sauveons Montréal pour sa ruelle intérieure (voir fig. 4.2).

En ce point, le projet s'inspire d'un précédent montréalais important : la Maison Alcan (construite en 1983 et conçue par Arcop, Peter Rose, Peter Lanken et Julia Gersovitz, arch.) lauréate, en 1981, du Prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec pour la conversion de la cour d'îlots en passage couvert. Une fortune critique élogieuse accueille ce projet dès son parachèvement : selon l'historien de l'architecture Claude Bergeron, le projet compte parmi les contributions les plus significatives de la période actuelle à l'aménagement

---

<sup>24</sup> Propos recueillis lors d'une entrevue avec Claude Provencher.



d'une ville plus humaine<sup>25</sup>. Hommage à l'histoire et à la culture montréalaises<sup>26</sup>, la Maison Alcan constitue le premier grand projet commercial canadien à intégrer entièrement des bâtiments historiques à une nouvelle construction. La Maison Alcan est en effet composée d'une série d'édifices (cinq en tout) et d'une tour d'expression contemporaine (couverte de panneaux d'aluminium et de verre) reliés les uns aux autres par un atrium. Cette stratégie de conversion d'îlots existants donne lieu à une densification grâce aux ajouts contemporains et devient une nouvelle façon de mettre à jour le tissu urbain montréalais typique, stratégie inaugurée par ce projet. En suivant l'idéologie du retour à l'urbanité, les ruelles et les autres espaces interstitiels couverts deviennent des espaces publics ou semi-publics de socialisation.

Quant à l'expression architectonique et au choix des matériaux, les concepteurs du Centre de commerce mondial de Montréal s'en tiennent à l'émulation de l'ancien. Côté Vieux-Montréal, rue Saint-Jacques, la pierre grise de Montréal prime sur les façades anciennes. Côté faubourg, rue Saint-Antoine et futur Quartier international, ce sont la brique rouge et des linteaux de pierre grise (fig. 5.16). Le couronnement en toits mansardés (voir fig. 4.3) munis de tourelles – comme nous l'avons déjà mentionné dans la section sur le Vieux-Montréal – est un cas de recours à une idée-image historicisante dont le rapport avec le contexte immédiat est plutôt ténu : entre, d'une part, un édifice de sept étages dont la façade ancienne a été maintenue et intégrée au complexe et, d'autre part, la tour de l'hôtel contemporain qui en compte dix-huit de plus, il y a non seulement un siècle, mais une différence d'échelle. Le rappel des toitures typiques des hôtels du Canadien Pacifique est sans doute un choix de design qui correspond à l'intention d'inscrire l'hôtel parmi la grande famille des hôtels phares reconnaissables d'un océan à l'autre, dans tout le Canada. Peut-être aussi, comme le mentionne Claude Provencher lors d'une entrevue qu'il nous a accordée, la proximité du Vieux-Montréal commande-t-elle une stratégie esthétique qui peut, au moment de la conception du projet, paraître prudente.

---

<sup>25</sup> Claude Bergeron, *L'architecture du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, p. 222-223, cité dans Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Fides, [1974] (1994), p. 422.

<sup>26</sup> *Ibid.*



Figure 5.16 Le Centre de commerce mondial de Montréal conçu en 1988-1991 par Provencher Roy architectes (à gauche) reprend, côté rue Saint-Antoine, les matériaux du contexte proche : la partie à gauche est contemporaine, celle au centre est ancienne. Au premier plan à droite, l'édifice MECO rénové en 1997 par Mercier Boyer-Mercier et Atelier Kaos. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Sans pour autant entrer dans le détail d'une analyse génétique, ce rapide survol des projets qui ont précédé les trois réalisations constitutives du nouveau Quartier international que nous analyserons ci-après (la requalification urbaine du QIM, l'agrandissement du Palais des congrès et la Caisse de dépôt et placement du Québec) permet de dégager une sorte de contexte idéal relatif aux démarches des concepteurs de ces créations.

## 5.2 Le projet de requalification urbaine du Quartier international de Montréal

Au milieu des années 1990, le besoin d'agrandir le Palais des congrès suscite la controverse eu égard à son emplacement : agrandir ou relocaliser ? Cette controverse fournit le prétexte à l'idée de profiter de ce projet d'agrandissement du Palais sur un site adjacent pour revitaliser l'ensemble du secteur. Un consortium d'architectes et d'urbanistes propose alors un projet audacieux et inédit qui s'inscrit tout naturellement parmi la stratification de projets proposés pour la formation du Quartier international.

Le projet de requalification urbaine du « Quartier international de Montréal<sup>27</sup> » (QIM) est mis de l'avant dès 1997 et conçu par un consortium d'architectes et d'urbanistes : Gauthier Daoust, Lestage inc. (ci-dessous Daoust Lestage), avec Provencher, Roy & associés.

Fruit d'un partenariat original entre les secteurs public et privé, ce projet associe plusieurs réalisations dans le cadre du plus grand chantier urbain récent au Canada : - l'agrandissement du Palais des congrès de Montréal achevé en 2003, conçu par un consortium<sup>28</sup> et notamment Saia Barbarese Topuzanov, architectes, et Hal Ingberg, architecte consultant indépendant ; - le recouvrement de l'autoroute Ville-Marie et le retissage des liens piétons et du réseau des rues ; - le nouveau Centre de la Caisse de dépôt et placement du Québec Capital, conçu par un consortium<sup>29</sup> et notamment les architectes Daoust Lestage, terminé en 2003 ; - la restauration du square Victoria et des rues Saint-Antoine, Saint-Jacques, University et Viger, en plus du réaménagement des trottoirs et l'installation d'un nouveau mobilier original, ainsi que la création de la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle ; - et la construction de 92 unités de condominiums.

Le projet du Quartier international, selon ses promoteurs,

visait à mettre en valeur et à favoriser le développement de la vocation internationale de Montréal. Fort d'une concentration d'activités internationales inégalée au Canada, le Quartier international mise sur un aménagement contemporain et de grande qualité [...] L'objectif est de retisser les liens entre le Vieux-Montréal et le Centre des affaires, de susciter l'implantation d'organisations internationales à Montréal, de favoriser la réalisation de projets immobiliers de prestige et d'augmenter les retombées économiques liées à l'agrandissement du Palais des congrès<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Créée en juillet 1999, la Société du Quartier international de Montréal est une société à but non lucratif dont le mandat est d'assurer la mise en œuvre du plan d'aménagement urbain. Cette société a la responsabilité d'assurer la gestion des fonds publics et privés destinés à la réalisation du projet. Clément Demers en est le directeur général.

<sup>28</sup> Le Consortium TDS inc. : les architectes Tétrault Parent Languedoc et assoc., Saia Barbarese Topuzanov Architectes, les architectes Dupuis, Dubuc et associés (Ædifica) et le consultant indépendant en architecture Hal Ingberg Arch.

<sup>29</sup> Consortium Gauthier, Daoust Lestage inc. / Faucher Aubertin Brodeur Gauthier / Lemay et associés.

<sup>30</sup> Alain Sans-Cartier, site Internet [<http://www.qimtl.qc.ca/actualite>], consulté le 30 avril 2004.

Pour favoriser ces objectifs et à la suite d'une étude de faisabilité achevée en juin 1998, le consortium d'architecture et de design urbain, composé de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy et associés, reçoit le mandat de réaliser l'esquisse conceptuelle de la phase I du QIM.

Le projet se concrétise par l'entremise d'un Programme particulier d'urbanisme<sup>31</sup> (PPU) – que nous mentionnons plus haut – et qui constitue en quelque sorte une esquisse préliminaire issue d'une importante étude de design urbain réalisée par la Ville et des partenaires<sup>32</sup> publics et privés. Inspiré en cela par des précédents comparables, tels qu'à Boston, Barcelone et Lyon, ce projet piloté par Renée Daoust et Réal Lestage affiche clairement ses visées identitaires :

Avec la mondialisation des échanges commerciaux, l'essor des nouvelles technologies, l'expansion des réseaux de télécommunications et la croissance soutenue du tourisme (4,3 % par année en moyenne<sup>33</sup>), le siècle à venir appartiendra aux lieux de ce monde dont la culture, l'aménagement, les produits et les services refléteront l'identité propre tout en répondant aux besoins du marché mondial. Si New York, Paris, Londres ou Tokyo font d'emblée partie de ces élues, un certain nombre de villes de moyenne envergure devront faire preuve d'initiative, de volonté et d'originalité pour se tailler une place dans le club sélect des métropoles du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>31</sup> Pour donner un cadre concerté à la requalification du quartier, la Ville de Montréal et la Société du Quartier international de Montréal élaborent conjointement ce document terminé en juin 2000. Ce travail est l'aboutissement de plusieurs années de réflexion et de planification urbaine visant l'établissement à Montréal d'un tel secteur ; il est aussi le résultat de deux années de travail intense de la Caisse de dépôt et placement du Québec, dont les dirigeants ont exprimé la volonté de susciter l'adhésion et la collaboration des gouvernements et de l'entreprise privée à un vaste projet d'aménagement dans le QIM. (Tiré de : Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.)

<sup>32</sup> Participants à la réalisation du programme particulier d'urbanisme : Société du Quartier international de Montréal ; Ville de Montréal, Service du développement économique et urbain ; Caisse de dépôt et placement du Québec.

Partenaires du projet : Quartier international de Montréal, société à laquelle contribuent : la Caisse de dépôt et placement du Québec, la Ville de Montréal, le Gouvernement du Québec, le Gouvernement du Canada, l'Association des riverains du Quartier international de Montréal (ARQIM) ; avec la participation du consortium Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy et associés, architecture et design urbain.

Les consultants : Antagon international, Bernard La Mothe, D.G. ing., DiboConsult, Enviroservices inc., Genivar Groupe-Conseil, Groupe Dupras Ledoux associés, Le Groupe-Conseil Lasalle inc., N.O.M.A.D.E., Radu Bejan, TBY « T'as d'beaux yeux... », Yann Kersalé, AIK.

<sup>33</sup> Selon les données de l'Organisation mondiale du tourisme in ADM et Sécor, *Une nouvelle base d'affaires à Montréal : Plan de développement de l'aéroport de Mirabel*, 17 novembre 1997.

En effet, selon le PPU, pour faire partie de ces « métropoles du XXI<sup>e</sup> siècle, Montréal doit accentuer l'affirmation de son identité urbaine et valoriser davantage les secteurs d'activité dans lesquels elle excelle ». Si Montréal est à la « jonction des influences européennes et américaines », ce mariage des cultures « s'exprime dans l'architecture et l'urbanisme, dans la double tradition juridique (Common Law et Code civil), dans la part des investissements publics dans les services, dans la diversité linguistique et culturelle et dans l'offre de service qui découle de cette diversité<sup>34</sup> ». Ainsi, ce projet préliminaire vise l'affirmation des caractéristiques propres de Montréal afin d'améliorer son positionnement international et de contribuer à son essor économique pour les années à venir.

Ce programme donne ensuite lieu à différents chantiers dont la requalification urbaine du domaine public confié au consortium piloté par Daoust Lestage. Ce projet met de l'avant les objectifs suivants : - retrouver les figures urbaines historiques en réinterprétant au contemporain l'alignement du bâti limitrophe du square Victoria ; - aménager une nouvelle place urbaine qui crée un espace public de qualité en offrant un « parvis » urbain approprié à un édifice d'importance publique, le nouveau Palais des congrès ; - retrouver les liens « naturels » des parcours urbains piétons (les surfaces dédiées aux piétons sont augmentées de 40 %, le stationnement des automobiles est prévu en sous-sol) tout en améliorant la qualité des aménagements des espaces publics. Dans quelle mesure et comment les architectes et les designers convoqués par ce projet complexe ont-ils interprété le double objectif lancé par le PPU, l'objectif identitaire et celui de la visibilité internationale par l'entremise du cadre bâti ?

Le projet a obtenu la reconnaissance du milieu par plusieurs<sup>35</sup> prix et distinctions, dont le plus récent « prix du jeune public » 2005, à savoir le Prix d'excellence de l'Ordre des architectes du Québec. Le projet de requalification du domaine public du QIM est qualifié de

---

<sup>34</sup> Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

<sup>35</sup> 2004, Prix Canada de l'Institut de Design Montréal, Catégorie : Urbanisme (Quartier international de Montréal) ; 2004, Lauréat du Prix de la Métropole de l'Institut de Design Montréal, Catégorie : Architecture de paysage (Place Jean-Paul-Riopelle – Quartier international de Montréal) ; 2004, Prix Entreprise de l'Institut de Design Montréal (Quartier international de Montréal) ; 2004, Prix d'excellence en immobilier de l'Institut de développement urbain du Québec (Quartier international de Montréal) ; 2004, Grand prix du génie-conseil québécois – Infrastructures urbaines, Association des ingénieurs-conseils du Québec (Quartier international de Montréal).

réussite par Dinu Bumbaru, directeur des politiques d'Héritage Montréal, protagoniste de la protection du patrimoine montréalais et défenseur « du beau et du durable ». Il écrit d'ailleurs que le projet « est un endroit qui survivra au passage du temps<sup>36</sup> ».

D'autres critiques saluent le projet pour sa facture résolument contemporaine alors qu'il réalise aussi l'intégration et la mise en valeur du patrimoine architectural montréalais<sup>37</sup>.

Tout d'abord, l'esprit du projet est déjà donné par le regard que Renée Daoust et Réal Lestage – les auteurs de la première phase qui consiste essentiellement en « travaux d'infrastructure dont un nouveau stationnement souterrain, en travaux de réaménagement d'espaces publics et en la création d'une vitrine du savoir-faire québécois dans le Quartier international<sup>38</sup> » – posent sur l'état du secteur avant l'intervention dans leur « mise en contexte<sup>39</sup> » à l'étape du projet préliminaire. Illustrations et texte à l'appui, comme le montre le document *Esquisse préliminaire*<sup>40</sup>, les concepteurs sont frappés par la dislocation du bâti sous l'emprise de l'autoroute Ville-Marie en surface et les nombreux stationnements extérieurs. Les pochés typomorphologiques du secteur (fig. 5.17) formulent l'intention implicite de reconstruire un bâti urbain compact. La capacité de « combler au maximum les îlots » est considérée (fig. 5.18).

---

<sup>36</sup> Nathalie Vallerand, « Amoureux et défenseur du patrimoine de Montréal », revue *Destination centre-ville*, vol. 6, n° 1, hiver 2005, p. 15-17.

<sup>37</sup> Éric Coupal, Julie Fontaine et Josée Lefebvre, *Montréal Clic*, Centre d'histoire de Montréal, rubrique affichée sur la Toile : [<http://www2.ville.montreal.qc.ca/chm/clic/clic42.htm>], consulté le 13 mai 2004.

<sup>38</sup> Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

<sup>39</sup> Gauthier Daoust Lestage inc., *Le projet du Quartier international de Montréal*, 1999, p. 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*

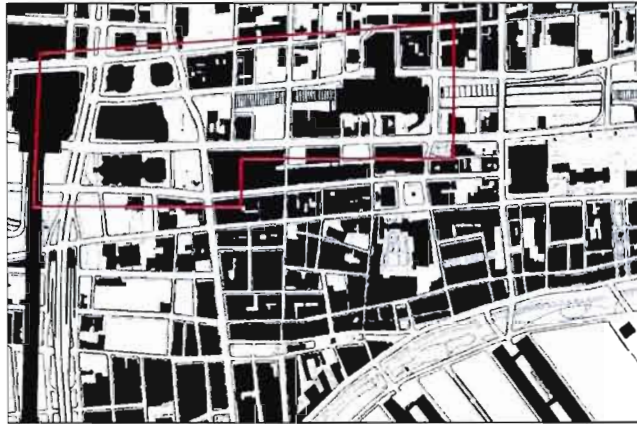


Figure 5.17 Poché typomorphologique du secteur. Le secteur du QIM est encadré. Dessin intitulé *Le cadre bâti du quartier international ; une organisation disloquée par l'emprise de l'autoroute Ville-Marie en surface et les nombreux stationnements extérieurs*. (Détail, tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999.)

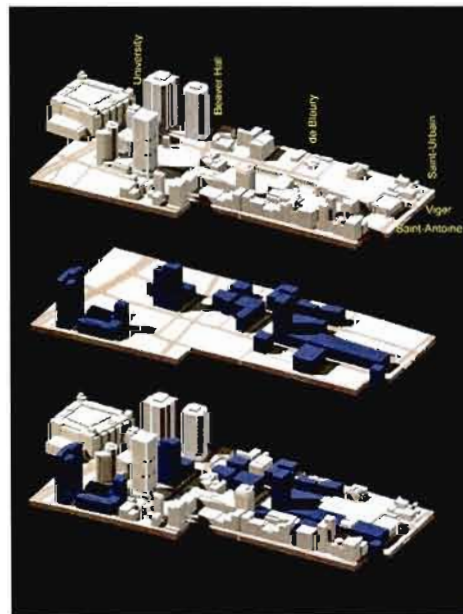


Figure 5.18 Dessin intitulé « Le potentiel de développement immobilier ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration N.O.M.A.D.E.)



Aussi, dans l'extrait que nous avons cité plus haut, les concepteurs présentent implicitement trois intentions de design pour pallier les problèmes constatés lors de l'analyse du secteur :

1) redonner le domaine public aux piétons, car « les emprises des rues élargies au profit d'une circulation véhiculaire importante, l'absence de végétation sauf à quelques rares endroits et le bruit de l'autoroute sont autant de facteurs qui contribuent à créer un environnement rebutant pour les piétons<sup>41</sup> » ;

2) retisser les liens urbains. Les concepteurs déplorent l'absence d'intégration et de perméabilité entre le Palais existant et le quartier qui l'entoure ;

3) doter le quartier d'espaces publics significatifs et d'équipements de calibre international (en plus d'un Palais des congrès mis à jour, des équipements urbains complémentaires tels que les hôtels appropriés et l'accès aux réseaux de transport et à la ville intérieure). En effet, « l'état actuel de [l'] environnement et [des] aménagements [du quartier] ne correspond pas aux critères de qualité applicables aux espaces publics de ce calibre [international]<sup>42</sup> ».

Cette attention prioritaire accordée aux espaces publics et aux pratiques urbaines conviviales est sans conteste tributaire de l'idéologie typomorphologique propre au paradigme melvinien. Ici, l'objet architectural – le futur bâtiment du Palais agrandi et le nouveau bâtiment de la Caisse de dépôt et placement du Québec – est en quelque sorte le support de l'espace urbain public. Le bâtiment est une sorte de « plein » qui crée le « vide » urbain signifiant. Héritiers de précédents, à Montréal, qui ont affirmé cette sorte de vision d'insertion du bâti dans la ville – tels que le projet Alcan et, plus près de notre site, le Centre de commerce mondial de Montréal –, le projet de requalification du QIM assume cette orientation dès les premiers moments de la planification. Ainsi, dès les croquis initiaux qui expriment l'étude des « carrefours et des cheminements piétonniers » du secteur (fig. 5.19), on annonce le concept dans un dessin qui traduit l'idée emblématique du projet de requalification du quartier (fig. 5.20).

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

Les « proto liens piétons », comme les désignent les auteurs, doivent être reconstitués pour assurer les connexions conviviales en continuité des trois axes existants qui traversent le secteur (fig. 5.21).



Figure 5.19 Projet de requalification du QIM. Croquis de travail, 1997. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.20 Projet de requalification du QIM. Dessin de présentation DiboConsult, 1999. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.21 Trois axes existants qui traversent le secteur. Dessin intitulé « Les places publiques de Montréal, une distribution organisée au périmètre du Quartier international de Montréal ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.) L'intervention est développée à différentes échelles pour comprendre le contexte du projet : ici, la démarche témoigne de l'intention de s'inscrire dans le réseau des squares et des parcs qui ponctuent l'urbain montréalais. Le projet sera articulé autour de trois espaces « verts ».

Dans ces trois dessins donc, les principales orientations du projet sont consignées : - prendre en compte du tissu urbain en termes de tracés viaires existants et reconstitution des tracés historiques ; - favoriser des parcours piétons ; - organiser le bâti en fonction d'une logique d'articulation d'espaces publics qualifiés. Il est à remarquer que les dessins emblématiques des projets du Palais et de la Caisse expriment essentiellement les mêmes thématiques (voir l'analyse de ces projets plus loin). Le premier croquis de travail (voir fig. 5.19) cible aussi les trois secteurs autour desquels se développera le projet de requalification : l'axe de la rue University, du square Victoria et de la nouvelle place (désignée ici place du Palais, elle sera plus tard nommée place Jean-Paul-Riopelle) entre les deux nouveaux complexes à bâtir (le Palais et la Caisse), dont l'empreinte est également délimitée dès ce stade. Dans les documents projectuels produits ultérieurement, les auteurs

continuent d'utiliser ces trois lieux significatifs pour emblèmes en page couverture de leur cahier de présentation (fig. 5.22).



Figure 5.22 Page couverture du document *Quartier international de Montréal, volet circulation. Rapport d'étude, 8 juin 1998*, DiboConsult. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

À l'inverse du projet de l'équipe dirigée par Allan Knight, celui de Daoust Lestage privilégie, à la suite d'une lecture du secteur, l'axe est-ouest et propose d'aménager les espaces urbains dans une logique d'enfilade entre les trois nœuds (voir les dessins des fig. 5.21 et 5.20). La direction nord-sud autour de l'axe Beaver Hall, comme c'est le cas dans le projet d'Allan Knight, n'est pas mise au premier plan<sup>43</sup>. Malgré le constat de l'importance d'aménager cette « belle progression qui relie le fleuve au Centre-ville » le long de l'axe de la rue McGill et de la côte du Beaver Hall autour duquel s'organise le projet d'Allan Knight, cette bande nord-sud n'est plus la structure première du projet. Les concepteurs cherchent plutôt à revitaliser le secteur selon une cohérence propre au seul Quartier international, selon

<sup>43</sup> Cependant les services de l'aménagement de la Ville n'abandonnent pas l'idée de l'équipe Knight : le projet de consolider l'intégrité de la rue McGill (cette fois séparément de la côte du Beaver Hall) est en cours dans les services internes de la Ville (2005).

l'axe est-ouest. Tout se passe comme si les concepteurs avaient l'intention d'effacer la présence de l'autoroute Ville-Marie afin de reconstituer le tissu urbain traditionnel, du moins dans les figures et les tracés des rues bordées de bâti en continu. En cela, le projet diffère de plusieurs propositions antérieures, par exemple celles issues de la charrette *Dessins sur Montréal* ou encore du Concours de la Cité internationale, comme nous l'avons mentionné plus haut. Contrairement à ces derniers, dans le projet de Daoust Lestage l'option typomorphologique prévaut en ce qui concerne le recouvrement de la tranchée de l'autoroute, sur cette portion du moins.

En surface, la proposition de Daoust Lestage est un projet de textures et de mobilier urbain qui décline des espaces urbains que les concepteurs désirent « riches et soignés », le tout modelé sur la lecture des lignes de force existantes préfigurées dans les croquis de travail (voir fig. 5.19). En plus de proposer de combler par le bâti les îlots vacants, le projet requalifie et redessine des places publiques significatives : la place Victoria regagne ses lettres de noblesse en tant que l'une des places emblématiques de Montréal – rôle qu'elle avait tenu historiquement –, ainsi que la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle, véritable square urbain propre au Quartier international. En cela encore, le paradigme melvinien régit l'esprit du travail de requalification urbaine pour le Quartier international de Montréal projeté par Daoust Lestage.

Cependant, l'idée de la ville traditionnelle ne constitue pas, ni par convenance, ni par émulation, comme cela est le cas de plusieurs projets antérieurs pour ce secteur (voir les projets discutés plus haut : ceux issus du concours de la Cité internationale de Montréal ou encore celui piloté par Allan Knight), le seul le modèle à convoquer. Dans un esprit contemporain et en lien avec l'imaginaire identitaire montréalais issu de certains grands projets modernes – dont la place Bonaventure qui ferme l'axe est-ouest du Quartier international –, le projet de requalification urbaine de Daoust Lestage propose surtout une immense infrastructure souterraine et s'inscrit ainsi dans le paradigme de la montréalité progressiste. En effet, le projet prévoit la construction (fig. 5.23) d'un réseau souterrain (câblage et conduits de téléphonie, couloirs de la ville intérieure ornés d'art public en lien avec plusieurs terrains de stationnement public doivent composer avec le tracé souterrain de l'autoroute) qui constitue l'essentiel du projet.



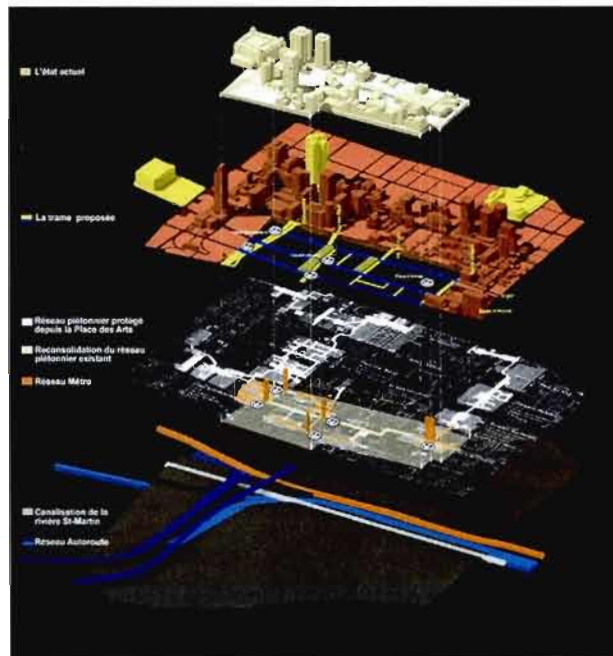


Figure 5.23 Le réseau souterrain (câblage et conduits de téléphonie, couloirs de la ville intérieure ornés d'art public, nombreuses places de stationnement public, le tout composant avec le tracé souterrain de l'autoroute) constitue la majeure partie du projet de revitalisation urbaine de Gauthier Daoust Lestage. Dessin intitulé « Un réseau d'infrastructures souterraines ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration N.O.M.A.D.E.)

Un autre trait distingue ce projet des propositions antécédentes de concepteurs qui insistent sur la convenance et l'émulation de l'existant : à l'enseigne de la stratégie par novation, ces auteurs se réfèrent volontiers à la culture architecturale contemporaine. L'ensemble des aménagements conçus sous la gouverne de l'agence Daoust Lestage – y compris plus tard l'édifice de la Caisse – rend hommage à l'invention contemporaine, tant dans le choix des matériaux, de leur assemblage, que par le recours aux technologies de pointe dans l'expression formelle. Par exemple, le mobilier urbain conçu exclusivement pour le quartier, en guise d'image de marque, par Michel Dallaire, designer industriel montréalais de grande renommée, est résolument contemporain. Le projet du mobilier est en effet lauréat

en 2003 du 31<sup>e</sup> Salon International des Inventions, des Techniques et Produits Nouveaux de Genève<sup>44</sup>.

Le réaménagement de la rue Saint-Antoine prend le thème nommé par les concepteurs « le canal technologique » (fig. 5.24) : ils prévoient un système de trottoirs qui donnent accès « à ciel ouvert » au sous-sol de la rue Saint-Antoine, depuis la rue University jusqu'aux rues de Bleury (phase 1) et Saint-Urbain (phase 2). Cette nouvelle conception des trottoirs propose un revêtement de granit et un système de plantation continu inédit. Les conduits souterrains conçus pour accommoder le câblage des technologies de pointe, l'emplacement du mobilier facilitant l'entretien mécanisé et le mobilier lui-même, ne sont en rien tributaires du design des trottoirs typiques de Montréal. En fait, intentionnellement, deux traditions s'affrontent rue Saint-Antoine : celle du Vieux-Montréal, limitrophe du secteur, avec ses trottoirs et son mobilier urbain réglementés selon la tradition du quartier ancien, et celle du Quartier international qui affirme sa propre image.

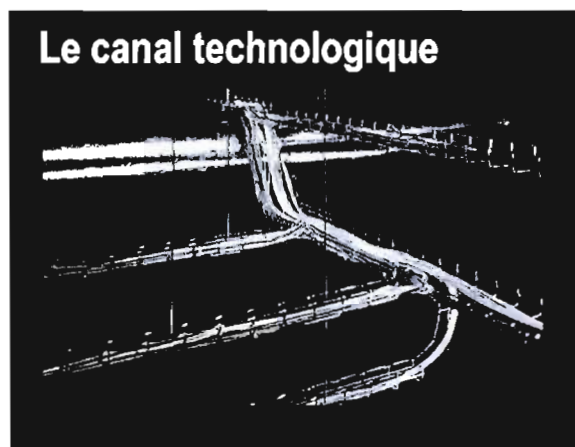


Figure 5.24 L'illustration du thème « canal technologique ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999 ; illustration conçue par N.O.M.A.D.E.)

<sup>44</sup> Michel Dallaire design industriel inc. et le Quartier international de Montréal remportent deux prix internationaux lors du 31<sup>e</sup> Salon International des Inventions, des Techniques et Produits Nouveaux tenu à Genève en 2003 : le nouveau mobilier urbain du QIM conçu par monsieur Dallaire et son équipe, reçoit la « Médaille d'or avec les félicitations du Jury » ainsi que le « Prix du design industriel ». Pour ce même projet, Michel Dallaire design industriel inc. et le Quartier international de Montréal sont également finalistes pour le prix de l'Institut de design de Montréal (2003).



### L'axe de la rue University : une porte de la ville

Porte d'entrée majeure de la ville-île à partir du pont Champlain (fig. 5.25), l'axe de la rue University a pendant longtemps été une voie automobile sans caractère particulier (fig. 5.26). Les concepteurs du nouvel aménagement y projettent une porte d'entrée distinctive de Montréal.

Désireux d'exprimer la « modernité montréalaise » par un aménagement qui « constituerait un sujet de fierté pour les Montréalais », les concepteurs y adoptent un langage esthétique dont le vocabulaire puise ses références dans la culture architecturale actuelle. Dans un souci de convenance montréalaise, ils citent des projets d'auteurs récents réalisés ailleurs (plusieurs images illustrant de telles références ont été trouvées dans les archives du projet, fig. 5.27 , qui représentent des projets au Québec et en France). Ainsi, à l'enseigne d'une thématique que les concepteurs nomment « mosaïque internationale », la lumière colorée fait partie des toutes premières idées-images dans l'évolution du projet. D'abord comme présence ponctuelle (fig. 5.28), puis comme véritable paroi de lumière (fig. 5.29), celle-ci devient, au final, plutôt minérale, en référence plus stricte au paysage bâti montréalais malgré les premières intentions de design et le discours qui privilégiaient les références étrangères au contexte existant.



Figure 5.25 L'approche du centre-ville à partir du pont Champlain. Image servant à la conception. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain ; source : Ville de Montréal.)



Figure 5.26 La rue University avant l'intervention. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain)



Figure 5.27 Précédents pour le concept d'éclairage urbain et « signal lumière ». (Document de travail intitulé *DiboConsult 15-07-99*, Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

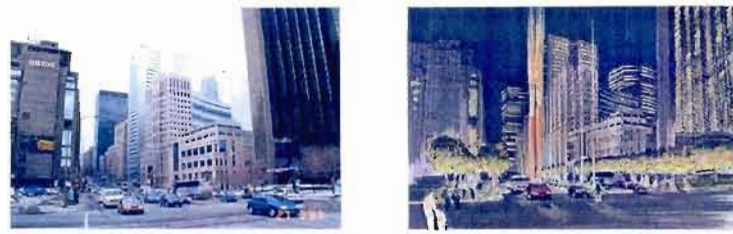


Figure 5.28 Le concept de bannières lumineuses de couleur fut développé dès le début du projet. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

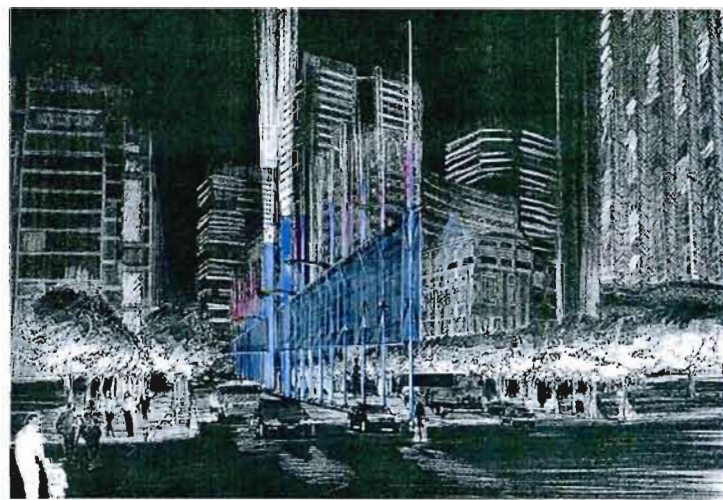


Figure 5.29 Étude pour l'aménagement de la rue University. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

En effet, les documents qui font état des toutes premières intentions du projet proposent l'emploi de bannières signalétiques d'éclairage haut en couleur en guise de repères urbains à l'entrée du centre-ville de Montréal : à partir de l'autoroute Bonaventure, cette entrée signale aussi la présence du Quartier international. Pour marquer cette fonction signalétique, seul l'emploi de la couleur et de la lumière est adopté au début du projet (fig. 5.30) : une installation de panneaux de verre sérigraphié devant longer la rue University (fig. 5.31). Cependant, une version sensiblement moins audacieuse en est réalisée : celle-ci opte pour l'usage prédominant, comme l'expliquent les concepteurs, de panneaux de « pierre grise de Montréal ». Au final, la solution adoptée consiste à ériger vingt-deux fûts pour former la colonnade de la rue University. Soulignés par un éclairage scénographique et placés de manière à mettre en valeur la topographie de la rue University, certains de ces fûts

atteignent près de vingt mètres de hauteur (fig. 5.32). Ces structures d'acier montées sur le terre-plein central de la rue University, entre les rues Saint-Jacques et de la Gauchetière, sont recouvertes de pierre de « Montréal », cette pierre calcaire typique de l'architecture de cette ville. Des bannières viennent s'insérer à l'intérieur des fûts pour évoquer les couleurs des drapeaux des différents pays du monde. On dira que ces structures urbaines expriment, de manière spectaculaire, l'ouverture de Montréal sur le monde tout en créant un lieu distinctif du paysage urbain montréalais, porte d'entrée majeure de la ville.



Figure 5.30 Les toutes premières études pour les panneaux signalétiques lumineux pour le nouveau quartier. Croquis de Pierre Leclerc. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.31 La rue University projetée et ornée de bannières : « un pont entre Montréal et le monde ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



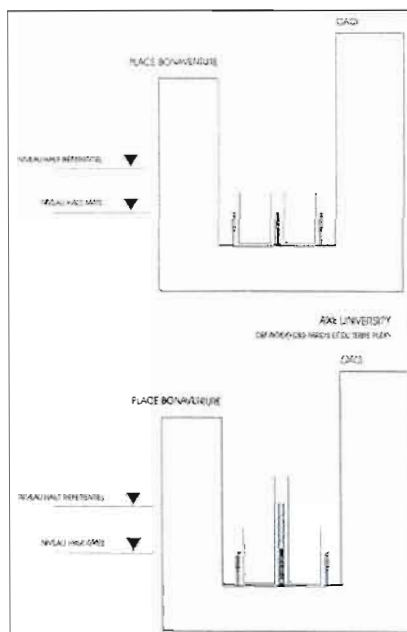


Figure 5.32 Schéma en coupe illustrant « la mise à profit de la topographie particulière de la rue University ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Lors du design préliminaire de la nouvelle place entre le Palais et le nouveau siège de la Caisse, le caractère lumineux et coloré est envisagé également dans la partie est du Quartier international (nous traiterons de l'usage de la lumière colorée comme matérialité montréalaise plus loin dans ce chapitre). Or, l'idée de cette matérialité de lumière colorée qui devait unifier l'expression du nouvel l'aménagement du quartier est finalement abandonnée .

### **Le square Victoria : un lieu central retrouvé**

Le concept pour la requalification du square Victoria est élaboré à l'enseigne d'une thématique que les concepteurs nomment « l'émergence historique ». L'histoire des figures urbaines qui ont tour à tour occupé cet espace au cœur de l'activité économique de Montréal est soigneusement examinée et fonde le geste contemporain du projet de Daoust Lestage.

Les auteurs d'ouvrages historiques<sup>45</sup> s'accordent sur l'importance prééminente du square Victoria dans l'histoire urbaine de Montréal. De l'une des plus belles places publiques qu'il a longtemps été, au XIX<sup>e</sup> siècle, le square est devenu l'une de celles qui ont été le plus fréquemment modifiées et réaménagées. C'est précisément sur le caractère mouvant d'un lieu central que les concepteurs misent.

En effet, les concepteurs étudient, dès le début du processus de genèse du projet, la forme urbaine qui porte la trace de ses modifications successives. Ils mettent en contraste les figures classique (fig. 5.33) et « hybride » du square avant l'intervention (fig. 5.34). La figure classique fait référence à un parc à l'anglaise dont la périphérie est progressivement comblée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle d'édifices institutionnels et d'entreprises commerciales et industrielles majoritairement canadiennes anglaises et qui est l'un des espaces importants du quartier des affaires. À partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la construction de gratte-ciel ainsi que l'ouverture d'une rue (rue du square Victoria) dans la partie nord du square, modifient considérablement le tracé de l'ancien square. C'est alors que le square subit une suite de transformations<sup>46</sup> que l'étude préliminaire du projet de requalification par Daoust Lestage (fig. 5.35) juge déplorables.

---

<sup>45</sup> Jean de Laplante, *Les Parcs de Montréal des origines à nos jours*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990 ; Marc H. Choko, *Les grandes places publiques de Montréal*, Montréal, Méridien, 1990.

<sup>46</sup> Pendant les années 1950, la partie sud du square est transformée en stationnement municipal (comme c'est le cas de la plupart des places publiques de l'époque). Vers 1960, le square est scindé par une voie diagonale reliant la rue McGill et la côte du Beaver Hall. La partie nord, amputée, est désormais trop petite pour être aménagée de façon significative. En 1964, la construction de la Tour de la Bourse modifie davantage le paysage du square, qui perd son intégrité. À l'occasion de la construction du métro en 1966, on réaménage la partie sud autour de la bouche de métro tout en relogant la statue de la reine Victoria sur la partie nord. Beaucoup d'arbres sont alors éliminés. Enfin, en 1986, à l'occasion du centenaire de la Chambre de commerce, on renomme la partie sud du square place de la Bourse, réduisant le square Victoria à l'infime partie nord.



Figure 5.33 Square Victoria vers 1920, illustré dans l'étude préliminaire. (Tiré de « Montréal perdu » par Luc d'Iberville Moreau, et reproduit dans Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.34 Square Victoria avant l'intervention : « une forme urbaine hybride ». (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.35 Condition du square Victoria avant l'intervention. Qualifié de « forme urbaine hybride », le square classique fut défiguré durant l'*Urban Renewal* des années 1960. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



La figure du square que les concepteurs qualifient de « forme urbaine hybride » fait l'objet de « constats » et de « potentiels » qui révèlent les grands thèmes du réaménagement proposé : redonner au square une « véritable [forme] de place urbaine » (par opposition au seul parvis de la Tour de la Bourse) ; redonner [aux aménagements au cœur de la place] « une perméabilité sur rue » ; par un traitement nouveau, unifier les zones du square « en une seule entité » ; dans le même but, reconfigurer la géométrie du square ; sauvegarder les plantations de qualité et maintenir la présence des éléments patrimoniaux. Voici à cet effet un extrait du dossier préliminaire :

Le square Victoria présente à ce jour une forme urbaine hybride. Espace public ceinturé de rues sauf à l'ouest, il est actuellement perçu comme parvis de la Tour de la Bourse plutôt que comme véritable place urbaine [...] le square présente peu de perméabilité sur rue, notamment sur l'axe Saint-Antoine [...] Le traitement différencié de ses aménagements dans ses zones nord et sud contribue à définir deux espaces publics adjacents, plutôt qu'une seule et même entité.

Charcuté au nord par la connection [*sic*] directe de la rue McGill à la côte du Beaver Hall, la géométrie du square Victoria est ainsi hypothéquée au profit d'une bretelle de circulation.

Soulignons par ailleurs la qualité des plantations dans le square Victoria, de même que la présence des éléments patrimoniaux que représentent la statue de la reine Victoria, de M. Joseph-Xavier Perreault de la Chambre de commerce et l'œuvre de Guimard [l'édicule de métro dans la partie nord], offerte par la France<sup>47</sup>.

Daoust Lestage optent donc pour un concept de superposition de couches (fig. 5.36) qui révèle l'histoire complexe du site tout en privilégiant son tracé classique. Le cahier de l'esquisse préliminaire expose les principales intentions des concepteurs :

Compte tenu de la qualité des aménagements d'autrefois, le concept proposé du square Victoria vise l'émergence historique en réactualisant certaines prémisses de planification d'autrefois, tout en assumant l'actualité du geste par :

- la reprise de l'ancienne configuration géométrique du square (tel que proposé par la Ville de Montréal en 1991 et 1993),
- un traitement unificateur au périmètre des deux plateaux par l'alignement d'arbres aux limites est et ouest,

---

<sup>47</sup> Gauthier Daoust Lestage, *Le projet du quartier international de Montréal*, 1999, p. 34.

- un traitement unificateur au centre du square, par l'implantation d'un sentier, rappel des traces d'autrefois, actualisées afin de retisser une relation fonctionnelle directe depuis le Vieux-Montréal vers le centre-ville,
- un aménagement de plain-pied avec le niveau des voies publiques de ceinture, afin d'optimiser la perméabilité et la fréquentation du square<sup>48</sup>.

Daoust Lestage choisissent donc de réinscrire ces tracés historiques dans le square réaménagé (en cela, le projet élaboré pour la Ville en 1991 par l'équipe d'Allan Knight sert en quelque sorte de « couche de fond »). En effet, les dessins, les photographies, les plans anciens et les textes de l'équipe des concepteurs témoignent de cette intention. Examinons de plus près ce concept à l'aide des documents et des dessins qui ont servi à élaborer le projet.

Plus précisément, le concept du square Victoria s'appuie sur trois idées contextuelles : 1) les tracés historiques du square ; 2) le traitement unificateur du square ; 3) la mise à jour de la dimension symbolique du square.

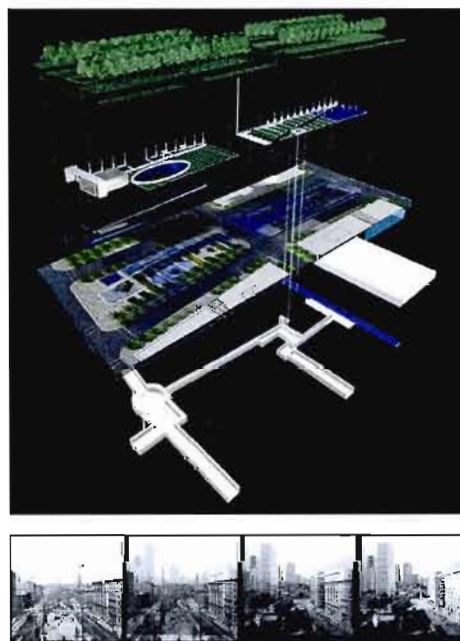


Figure 5.36 Schéma illustrant le concept préliminaire de l'intervention au square Victoria qui s'inspire de l'évolution historique du square : l'idée de la stratification. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design

<sup>48</sup> *Ibid.*, 35.

urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain. Illustration N.O.M.A.D.E.)

Plusieurs stratégies sont mises à profit pour reprendre les références aux tracés historiques du square : on affirme son extension sur les deux îlots, on revient aux tracés des rues respectant la trame urbaine d'avant les interventions survenues grâce au *Urban Renewal* des années 1960 (on élimine notamment le raccord oblique entre la rue McGill et la côte du Beaver Hall), on propose le réalignement du cadre bâti autour de la place (celui-ci sera ultérieurement affirmé par l'implantation du bâtiment de la Caisse), on conçoit les « éléments de liaison » pour mettre en place les parcours piétons souhaités par le concept des trois axes qui devait rétablir les liaisons de la trame urbaine en l'actualisant par les raccords avec la ville intérieure, avec à la fois le réseau souterrain et le réseau alternatif piéton qu'offrent les complexes récents conçus autour des passages débouchant sur le square : le Centre de commerce mondial de Montréal, l'OACI, la Caisse de dépôt et placement, les édifices Bell et Banque nationale du Canada. L'essentiel de ce concept est saisi, dès le début du projet, dans un croquis préfigurant le projet dans une sorte d'image emblématique (fig. 5.37).



Figure 5.37 Croquis/concept pour reconstruire la figure historique du square Victoria. Image emblématique illustrant l'idée de la figure historique étendue sur deux îlots ; l'idée des raccords avec la ville intérieure ; l'idée de l'alignement continu autour de la place ; l'idée du traitement unifié. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.)

Cependant, plutôt que de restituer exactement les formes, les plantations et les tracés historiques qui existaient avant la lente détérioration de la figure originelle, de nombreux clins d'œil aux états antérieurs animent le projet afin de redonner au square l'essentiel de ses figures antécédentes. On maintient, par exemple, devant l'élargissement de l'alignement au pied de la Tour de la Bourse, les traces de la déviation occasionnée par l'emplacement du bâtiment de Boot & Shoe Factory depuis longtemps disparu, telle qu'elle apparaît sur les

plans anciens (fig. 5.38). Le retrait devant la Tour de la Bourse est récupéré par l'aménagement d'un parvis urbain donnant sur le square (fig. 5.39).

Le traitement unificateur du square est ensuite soutenu par l'implantation d'une promenade piétonnière, rappel des traces d'autrefois (fig. 5.40) ainsi actualisées, afin de retisser une relation fonctionnelle directe depuis le Vieux-Montréal vers le centre-ville. Pour remplacer les tracés du square victorien, avec ses chemins symétriquement croisés, son jardin à l'anglaise, avec sa fontaine et sa clôture de fer forgé ouvree, un traitement contemporain est proposé.

En ce qui concerne les plantations (voir fig. 5.29), c'est l'intégrité de la figure originelle du square unissant les deux îlots qui prévaut (fig. 5.42) pour donner lieu à une plantation homogène occupant les deux parties du square, même si, à l'une des étapes du projet, il est envisagé de donner la primauté à la rue Saint-Antoine, qui traverse le square, à l'aide d'un mur végétal (fig. 5.41). À ce propos, on observe avec intérêt, dans d'autres projets ici et ailleurs, l'évolution du recours à la tectonique du végétal employé comme un matériau taillé, une tradition très française qui resurgit dans les projets les plus récents à Paris, par exemple au Musée du quai Branly de Jean Nouvel.

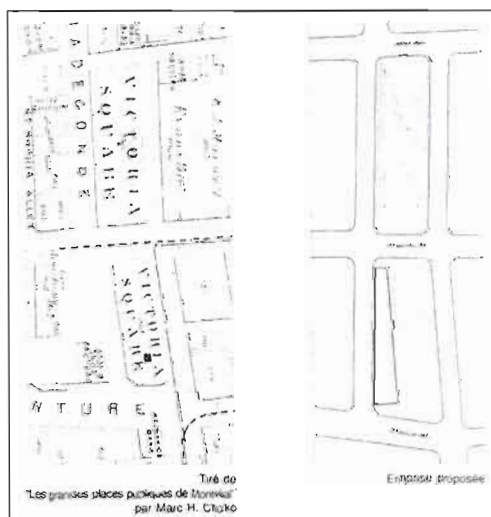


Figure 5.38 Emprise proposée du square Victoria. Une « reprise de l'ancienne configuration géométrique du square, telle qu'elle est proposée par la Ville de Montréal en 1991 et 1993 ». (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal*, Volet

*aménagement, Esquisse préliminaire, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain. Dans ce document, l'image est tirée de M.H. Choko, Les grandes places publiques de Montréal, Montréal, Méridien, 1990.)*

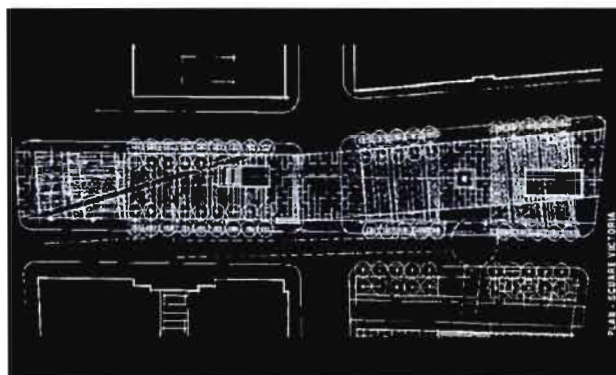


Figure 5.39 Figure du projet de requalification du square Victoria. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.)



Le square Victoria autrefois:  
relation au centre-ville

Figure 5.40 Restaurer la relation au centre-ville en termes de tracés piétonniers. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire, juin 1999, détail. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.*)

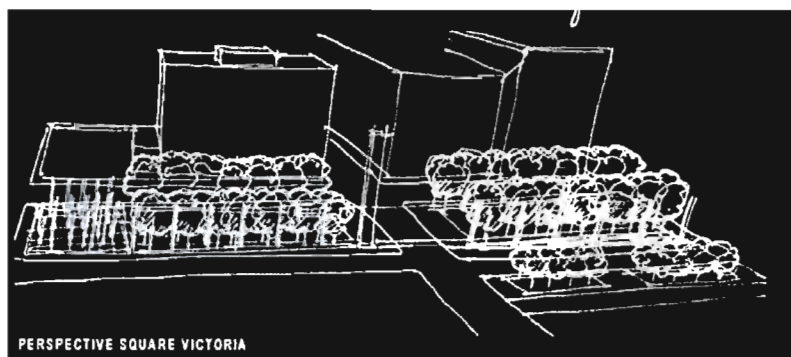


Figure 5.41 Plantations d'arbres proposés pour le square Victoria : traitement unifié. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain, détail.)



Figure 5.42 Mur d'arbres pour souligner la traversée de la rue Saint-Antoine. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Finalement, dans le même esprit, toujours en tenant compte des couches historiques, les concepteurs optent aussi pour la mise à jour de la dimension symbolique du square. On propose d'introduire – écho contemporain au monument de la reine Victoria – un emplacement pour l'art urbain, sur une plateforme prévue à cet effet au nord de la place. Cette « plaque tectonique » ou « plateau d'art public », comme le nomment les concepteurs, doit accueillir diverses manifestations artistiques permanentes ou éphémères, témoins de l'activité culturelle montréalaise.

Dans ce même élan vers le respect de l'art urbain qui marque le paysage aux époques qui se succèdent, on restaure soigneusement l'édicule et l'escalier conçus par Hector Guimard. En effet, cette célèbre œuvre Art nouveau, datant des débuts du métro de Paris, est prêtée en 1966 par la Régie autonome des transports parisiens (RATP) et elle est restaurée selon le concept original de l'architecte.



### La place du Palais (devenue place Jean-Paul-Riopelle) : une forêt urbaine

La place du Palais, nouvel espace public qui ferait face au Palais des congrès agrandi, s'inscrit dans un site dont une partie est occupée par un stationnement de surface et l'autre par la tranchée de l'autoroute Ville-Marie (rue de Bleury, entre Saint-Antoine et Viger) (fig. 5.43). Voici comment les concepteurs perçoivent le lieu :

Hypothéqué à la fois par l'autoroute et un stationnement de surface, l'environnement est particulièrement déstructuré : au nord un îlot vacant, à l'ouest et à l'est des sites partiellement construits, seule l'interface sud présente une paroi bâtie d'intérêt, constituée par l'hôtel Intercontinental et le Centre de commerce mondial de Montréal.

La place du Palais, inscrite en séquence avec les autres lieux publics bordés par cette artère [de Bleury], marque le Quartier international comme la place d'Youville ponctuée le Vieux-Montréal.

Par son dégagement, la place permet non seulement la mise en valeur du Palais des Congrès agrandi mais aussi celle de l'hôtel Intercontinental. Les îlots à l'ouest et au nord, actuellement vacants, bénéficieront d'une interrelation étroite avec la place<sup>49</sup>.



Figure 5.43 Emplacement de la future place Jean-Paul-Riopelle. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

On retient de cet extrait l'importance que les concepteurs reconnaissent à cet espace public comme élément clé de la revitalisation de ce secteur.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 42.



Comme premier geste concernant l'espace public proposé, une nouvelle rue est implantée du côté ouest de la place du Palais, afin de la ceinturer adéquatement. Les concepteurs ont voulu inscrire dans ce tissu urbain reconstitué une figure de square classique, de manière contemporaine tout en référant aux modèles montréalais et à la culture architecturale globalisée.

La place du Palais vient ponctuer la rue de Bleury déjà marquée au nord par le parc du Mont-Royal et au sud par la place D'Youville. L'intervention proposée vise à introduire, entre le Palais et le futur complexe la Caisse, un morceau de « forêt urbaine », comme la nomment les concepteurs, une pièce végétale qui se serait en quelque sorte détachée du mont Royal. Cette forêt urbaine se matérialise par des plantations disposées de façon aléatoire sur un tapis composé à la fois de dallage et de pelouse distribués selon un rythme structuré. Durant les premiers moments du projet, l'équipe expérimente des concepts spatialement complexes et inusités eu égard à la figure du square urbain montréalais classique. L'idée est d'ouvrir cet aménagement sur les passages souterrains qui, comme on l'a vu, constituent une donnée importante autant du projet à réaliser que de son contexte existant (fig. 5.44). Le recours aux couleurs vives, qui ont au départ été proposées pour caractériser le quartier, est exploré aussi pour cette place. Pourtant, au final (la fig. 5.45 montre le concept définitif de la place du Palais), les concepteurs éliminent la couleur au profit d'une matérialité considérée toute montréalaise : la pierre grise et les espèces végétales aborigènes. Touche contemporaine et originale, cependant, en diapason avec les tectoniques vaporeuses des projets en expérimentation ailleurs (jardin des Îles au parc La Villette à Paris et plus tard, en 2002, le célèbre pavillon « Blur » de Diller + Scofidio à flot dans les eaux du lac Neuchâtel), une mise en scène de canaux de lumières et de brumisateurs implantés au sol vient créer un environnement unique à Montréal. Ce lieu, à la fois original et en résonance avec la culture architecturale contemporaine, affiche autant de caractères montréalaisants : sa matérialité minérale, le choix des essences végétales, la figure d'un square classique entouré de quatre rues.

Le concept de cette place a tout de même évolué autour d'une idée : l'importance de raccorder aux infrastructures souterraines du réseau des passages protégés les trois complexes qui entourent la place (fig. 5.23), de façon à réaliser le maillon manquant entre les branches

est et ouest de la ville intérieure montréalaise, qui évolue autant sous les rues et les places qu'au-dessus, à travers le plain-pied des bâtiments.

L'un des objectifs impératifs du *Programme particulier d'urbanisme* élaboré pour ce quartier est la création d'un quartier convivial :

La convivialité, c'est-à-dire la présence d'un environnement accueillant, sûr et animé qui favorise les rapports entre les personnes, qu'elles soient touristes, congressistes ou travailleurs, constitue une condition essentielle au succès du Quartier international<sup>50</sup>.

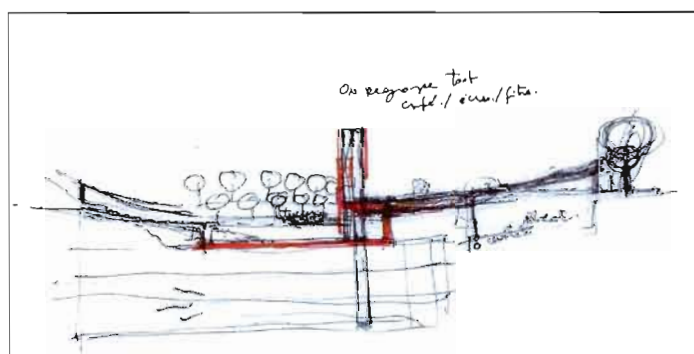


Figure 5.44 Croquis conceptuel d'une place du Palais surbaissée. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

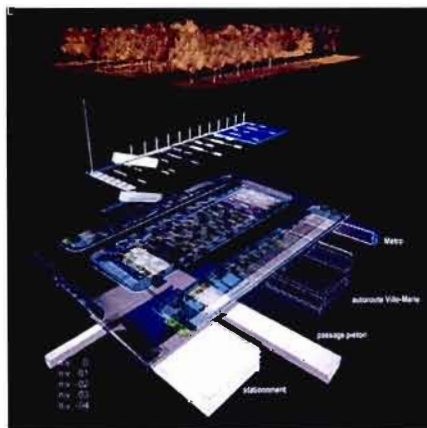


Figure 5.45 Concept définitif de la place du Palais. (Tiré de Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Ass., architecture et design urbain, *Le projet du quartier*

<sup>50</sup> Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

*international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire, juin 1999, détail.*  
Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

En reprenant les thèmes des passages intérieurs qui ont assuré le succès du projet du Centre de commerce mondial de Montréal déjà érigé aux abords du quartier, les auteurs affirment l'importance des espaces publics intérieurs et leur intégration à la « ville intérieure de Montréal » (avec leurs galeries marchandes et leur connexion au métro) (fig. 5.46 et 5.47). Les deux projets de bâtiments qui viennent plus tard compléter le quartier (la Caisse et le Palais) contribuent chacun à sa manière à cet objectif. Mais c'est à l'étape du projet de requalification des espaces publics que Daoust Lestage implantent une volonté nouvelle : celle d'élaborer ces passages autour d'une thématique que les concepteurs nomment « culturelle » (c'est-à-dire affichage et exposition d'événements culturels qui se déroulent à Montréal) plutôt que commerciale (fig. 5.49). Volonté originale pour un aménagement qui, par sa vocation, par le traitement architectural et par des jeux volumétriques avec de fréquents apports de lumière naturelle, cherche à créer un précédent en termes de qualité architecturale pour ces passages souterrains. On verra plus loin, en étudiant le projet de la Caisse, que cet aspect du projet constitue un indice d'une montréalité mise à jour.



Figure 5.46 Étude des raccordements de la ville intérieure : l'état avant l'intervention. (Document de travail intitulé *DiboConsult*, 15 juillet 1999. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

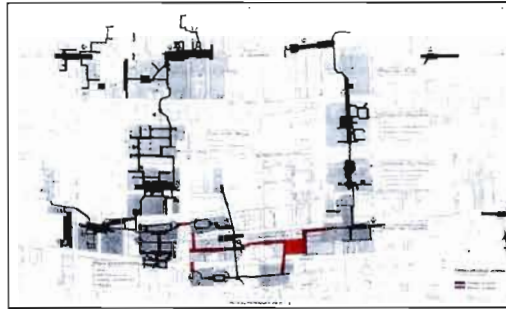


Figure 5.47 Étude du réseau de la ville intérieure Montréal tel qu'il sera complété par les projets du Quartier international, 1997. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.49 Étude du circuit culturel. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Pour souligner davantage cette volonté d'implanter une thématique culturelle dans les espaces publics de Montréal, les concepteurs proposent d'y intégrer des œuvres d'artistes. Comme c'est le cas pour le square Victoria, ici aussi la partie nord de la place est occupée par un plateau d'art public. Par un heureux concours de circonstances, on peut choisir, place du Palais, une œuvre de Jean-Paul Riopelle. En guise d'hommage à titre posthume, son œuvre *La Joute* est déplacée, non sans controverse, de son installation originelle au parc olympique. La place rebaptisée désormais place Jean-Paul-Riopelle accueille la sculpture-fontaine de l'illustre artiste. Cet ouvrage monumental est mis en valeur dans un bassin circulaire où se déploie un cercle de feu, conformément à la vision de l'artiste. L'installation, aussi pourvue de brumisateurs, se prête régulièrement à des performances de brume, de feu et de lumière qui font du lieu une attraction unique à Montréal.

### 5.3 Les bureaux de la Caisse de dépôt et placement du Québec

L'édifice de la Caisse de dépôt et placement du Québec (la Caisse ci-dessous), nommé aussi Centre CDP Capital, se situe en bordure de la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle. Le concept d'implantation de ce projet est directement tiré, comme on l'a vu, des idées émises dans le projet de requalification urbaine du Quartier international de Montréal. Il s'agit, avant tout, de combler le site déstructuré (fig. 5.50 et voir 5.36) sur le côté ouest de la place en devenir (celle qui prendra, ultérieurement, le nom de place Jean-Paul-Riopelle), qui s'étend jusqu'au square Victoria nouvellement reconfiguré. Conçu en 2001 par un consortium (Gauthier Daoust Lestage inc., Faucher Aubertin Brodeur Gauthier, et les architectes Lemay et Associés), sous la supervision de l'architecte en chef Renée Daoust, ce bâtiment-pont, terminé en 2003, enjambe la tranchée de l'autoroute. Dans l'esprit des concepteurs de la requalification urbaine – qui a précédé le projet de la Caisse –, le bâtiment devient véritablement le chaînon manquant de cette transformation du quartier. Malgré une certaine « mauvaise » presse, due en grande partie à une interprétation erronée des données concernant les coûts par les médias locaux – l'exceptionnelle qualité du bâtiment a déterminé des budgets qui ont pu sembler surprenants et injustifiés –, le bâtiment est abondamment acclamé par la presse spécialisée locale et internationale et récompensé par de nombreux prix <sup>51</sup>, tant pour sa qualité architecturale et urbaine (pour sa spécificité montréalaise) que pour sa contribution aux technologies bioclimatiques de pointe :

*In a brilliant urban move, the soaring nine-storey glass-clad atrium with its skeletal structure spans over Saint-Alexandre Street and allows automotive traffic to continue its north-south flow [...] From the macro to the micro scale, this horizontal skyscraper remains consistently understated and makes an argument for urban, cultural and environmental sustainability [...] As a gesture in cultural sustainability, the architects for CDP sourced local professional expertise and local building materials and products. As well, the artworks featured in the building were commissioned from*

---

<sup>51</sup> La Caisse a remporté les prix suivants : 2003, lauréat, Prix d'excellence de l'Institut royal d'architecture du Canada – Catégorie Innovation technologique ; 2003, lauréat, Médaille d'or du National Post Design Exchange – Catégorie Intérieurs ; 2004, lauréat, Catégorie architecture, Prix Montréal de l'Institut de Design Montréal ; 2004, Grand prix du génie-conseil québécois – Bâtiment, Association des ingénieurs-conseils du Québec.

*contemporary Quebec artists. This solid Quebecois position is matched with a European sensibility in its environmental approach*<sup>52</sup>.

[ou encore]

*If [the project's] materiality quietly reflects Montreal's sense of place, its real achievement is its realisation of interior space that is humane, environmentally sensible but also dramatic. For all those reasons, it may be one of the country's most important major commercial building in some time*<sup>53</sup>.

*At the Caisse, it is satisfying to find a design that is specifically and singularly about Montreal [...] it's so Montreal*<sup>54</sup>.



Figure 5.50 Le site Centre CDP Capital avant l'intervention. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Cette fortune critique souligne la montréalité du projet, son urbanité aussi bien que son approche novatrice, attentive à l'environnement, et sa pérennité qui s'inscrit dans le contexte local. Quels sont les attributs du projet? Quelles en sont les références qui permettent d'en préciser les qualités, et particulièrement la montréalité ?

<sup>52</sup> Michael Carroll, « Cool, Calm, Connected », *Canadian Architect*, janvier 2004 (c'est nous qui soulignons).

<sup>53</sup> Rys Phillips, « Weaving Back the Urban Fabric », *Building*, Toronto, octobre/novembre 2003, p. 39 (c'est nous qui soulignons).

<sup>54</sup> Peter Lanken, « It's One Bright Spot », *The Gazette*, Montréal, 19 avril 2003, p. H5 (c'est nous qui soulignons).



Prévu dans le Programme particulier d'urbanisme (PPU) pour occuper un grand îlot double au cœur du Quartier international, afin de retisser le tissu urbain du secteur, le projet rend en effet hommage à la montréalité typomorphologique melvinienne, en observant les principaux « paramètres d'encadrement » établis par l'équipe d'Allan Knight. Pour respecter les alignements du bâti traditionnel et pour concevoir des volumétries en harmonie avec le contexte, les architectes saisissent l'occasion pour imaginer un îlot compact avec cours, tant extérieures qu'intérieures, dédoublées par des puits de lumière. Intégrés au projet, trois bâtiments anciens recyclés préservent les façades sur rue en pierre de Montréal et en brique, mettant ainsi en scène la mémoire des lieux. Dans l'esprit de l'urbanité, le traitement du rez-de-chaussée est ouvert sur rue comme le suggère le PPU : « La fenestration des grands édifices et l'implantation d'activités commerciales complémentaires au rez-de-chaussée contribueront à animer de façon plus continue le Quartier au niveau de la rue, en y rétablissant un meilleur équilibre des fonctions urbaines<sup>55</sup> ». Malgré un mur-rideau principalement en verre, des bandes horizontales en pierre grise de Montréal (et des pans verticaux en façade côté sud) évoquent le traditionnel matériau montréalais, tout au moins sous sa forme actuelle : le revêtement de pierres de carrière<sup>56</sup>. Mais, au-delà de ces caractères attribués à la montréalité que les observateurs n'ont pas manqué de souligner, que révèlent les documents qui témoignent de l'évolution des idées durant la démarche de conception du projet ?

Dès les premières études de faisabilité en 1999, le projet s'articule autour de quelques idées clés, qui démontrent les préoccupations des architectes tout au long de leur démarche. En cours de développement du projet, ces idées subissent des transformations qui sont révélatrices de l'attitude que les architectes adoptent au regard de l'intégration du projet au contexte montréalais et à celui du bâti environnant.

---

<sup>55</sup> Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal, *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

<sup>56</sup> Selon Éric Gauthier, il s'agit de granit provenant de l' ancestrale carrière Gauthier.



### Un bâtiment-pont : l'intégration aux parcours urbains

Le nouveau bâtiment doit occuper le quadrilatère entier entre le square Victoria et la nouvelle place du Palais, et y intégrer trois édifices anciens à conserver : celui de la Banque du Canada, construit dans les années 1950, l'édifice Montreal Herald, qui date de 1913, et l'édifice *MÉCO*, un excellent spécimen de l'architecture Art Déco à Montréal<sup>57</sup>. Conformément au concept du projet de requalification du QIM, les architectes veulent retisser le réseau des rues, en ouvrant de nouveau à la circulation automobile la rue Saint-Alexandre qui scinde ainsi l'îlot en deux. L'édifice de la Caisse donc enjambe, tel un bâtiment-pont, la rue Saint-Alexandre, dans le sens est-ouest (fig. 5.51). Il en fait de même dans le sens nord-sud au-dessus de la tranchée de l'autoroute (fig. 5.52). Comme une sorte de gratte-ciel couché à l'horizontale, le bâtiment de la Caisse s'élance au-dessus de la voie carrossable retrouvée, la rue Saint-Alexandre. Véritable trait d'union entre deux places publiques, le hall-atrium, le Parquet, déployé sur neuf étages, s'inscrit au-dessus du passage souterrain qui complète le parcours du Montréal intérieur.

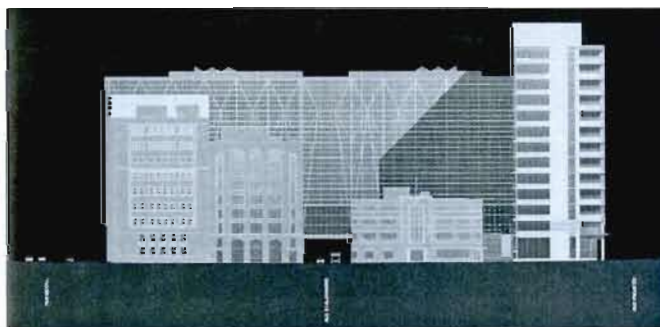


Figure 5.51 Sorte de gratte-ciel à l'horizontale, le bâtiment du Centre CDP Capital s'élance au-dessus d'une voie carrossable. Façade sud. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

<sup>57</sup> En vertu de ses qualités patrimoniales reconnues par la Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal, l'édifice *MÉCO* a été rénové en 1997 par Mercier Boyer-Mercier et l'Atelier Kaos.



Figure 5.52 L'édifice Centre CDP Capital est une sorte de bâtiment-pont enjambant la tranchée de l'autoroute Ville-Marie. (Photographie Steve Montpetit. Archives Daoust Lestage inc.).

Cette idée issue du projet de requalification urbaine du Quartier international de Montréal – celle de compléter le réseau de passages souterrains (passant sous le bâti et sous le système des rues et des places) et protégés (passant au travers des bâtiments) en y raccordant le nouveau complexe – est à l'origine du concept global du projet. Pour réaliser cette connexion en vue d'offrir un parcours aérien alternatif au-dessus du passage souterrain (fig. 5.53), plusieurs options successives infléchissent l'articulation volumétrique du projet. Tout d'abord, les architectes considèrent l'édification de deux terrasses ou jardins suspendus joints par une passerelle au-dessus de la rue Saint-Alexandre (fig. 5.54 et 5.55). Puis, lors d'une étape subséquente, ces jardins suspendus extérieurs se doublent d'un atrium intérieur (fig. 5.56) qui franchit sur toute sa longueur la rue carrossable (fig. 5.57 et 5.58). Cet atrium (fig. 5.59), espace semi-public, qui communique avec le domaine public du quartier, répond ici à un impératif de convivialité urbaine souhaitée par le PPU. Tout comme on l'a fait à l'occasion du projet du Centre de commerce mondial de Montréal, et qu'on le tentera par la suite et autrement, à l'occasion du projet d'agrandissement du Palais de congrès, on substitue ici une galerie intérieure à l'idéal des rues commerciales avec rez-de-chaussée animés.

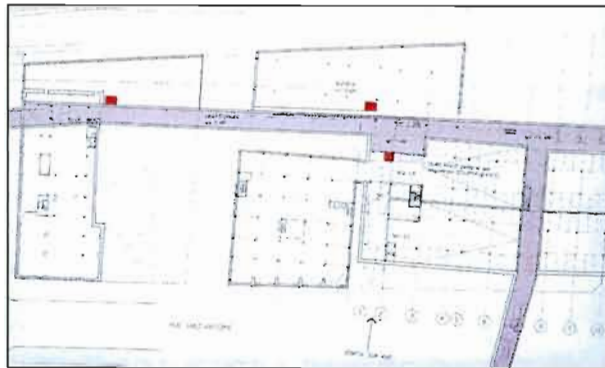


Figure 5.53 Un passage souterrain relie le projet à la ville intérieure. L'une des premières itérations du plan du sous-sol. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

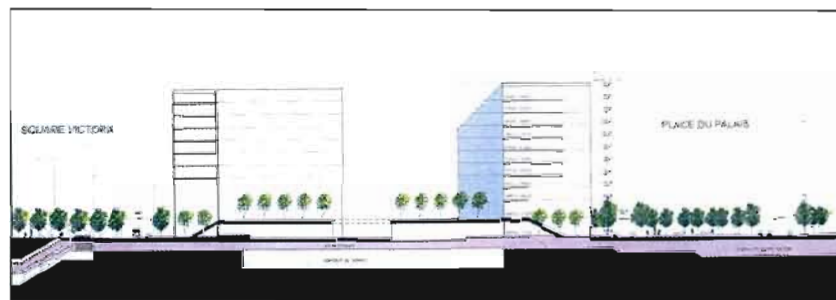


Figure 5.54 Entre deux places publiques, un passage souterrain doublé d'un passage aérien (une passerelle entre deux jardins suspendus) : la ville intérieure de Montréal traverse le complexe. Dessin en coupe, 1999. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.55 En début de la démarche du projet, l'option d'une passerelle entre deux jardins suspendus a été considérée. Plan d'un étage. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)







Figure 5.58 Bâtiment-pont au-dessus de la rue Saint-Alexandre. Dessin et photomontage par N.O.M.A.D.E. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

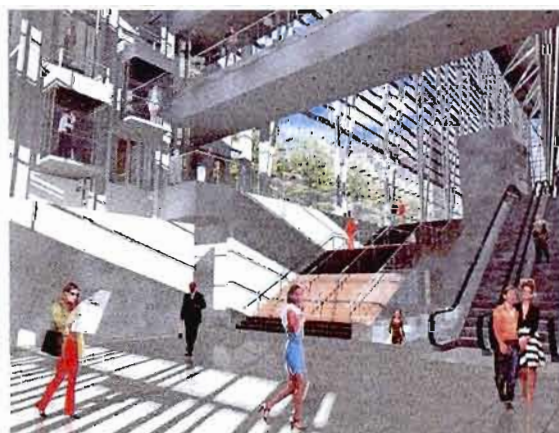


Figure 5.59 Un hall linéaire, appelé le « Parquet », traverse le Centre CDP Capital d'est en ouest et offre un passage aérien intérieur entre deux squares urbains. Dessin par N.O.M.A.D.E. (Daoust Lestage, architecture et design urbain, archives.)

Comme l'indique la fortune critique d'autres projets récents, le fait de contribuer à tisser le réseau de la ville intérieure est désormais perçu comme l'un des facteurs de « qualité d'intégration » au tissu urbain montréalais. Par exemple, à propos du bâtiment de la Grande Bibliothèque du Québec (conçue par Patkau Architects / Croft Pelletier Architectes / Menkès

Shooner Dagenais Architectes Associés, terminée en 2005), Michael Carroll<sup>58</sup>, correspondant de la revue *Canadian Architect*, écrit : « *The new Grande Bibliotheque imaginatively embeds itself into the urban fabric of Montreal by creating linkages with street life and underground public transit nodes*<sup>59</sup>. »

Selon nos catégories d'analyse, l'approche du projet de la Caisse est (du point de vue de cette connectivité) une démarche typomorphologique par convenance avec le contexte adjacent : il s'agit en effet d'une ressemblance foucaldienne de l'ordre de conjonction et d'enchaînement. Plus loin dans l'analyse de ce projet, nous verrons comment ce dernier participe à une intégration d'un tout autre type.

### **L'intégration au tissu urbain**

Au chapitre de l'intégration urbaine, le projet s'appuie aussi sur d'autres stratégies, notamment celle qui touche la composition volumétrique du bâtiment. Dès l'étude de faisabilité (1999), le gabarit du projet de la Caisse est considéré en tenant compte du bâti autour de la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle. Plusieurs options, dont un hôtel logé dans une tour, intégrée soit au projet de la Caisse, soit au futur Palais, sont étudiées (fig. 5.60). La tour de l'hôtel, placée tantôt à l'angle sud-ouest du square (pour faire corps avec la Caisse), tantôt à l'angle sud-est (pour faire corps avec le futur Palais) ou encore des deux côtés de la place, a pour but de créer une impression de rappel de la tour de l'Hôtel international, intégrée au Centre de commerce mondial de Montréal. Les schémas illustrés témoignent de cette étude d'intégration. Au final, l'option d'un nouvel hôtel n'est pas retenue et ces idées sont écartées au profit d'une volumétrie de la Caisse qui s'harmonise avec les façades des édifices qui composent l'îlot du Centre de commerce mondial de Montréal. Dans l'esprit des concepteurs, la solution retenue aurait pu donner le ton aux futurs projets pour entourer la place Jean-Paul-Riopelle. Mais, telle qu'elle sera réalisée plus tard, la façade du Palais se démarque, par son gabarit plus bas, dans cet effort d'entourer une place urbaine d'un bâti homogène. Dans

<sup>58</sup> Michael Carroll est cofondateur avec Danita Rooyakkers de l'Atelier Build, lauréats du Prix de Rome professionnel 2004 (qui s'adresse aux jeunes architectes), décerné par le Conseil des Arts du Canada.

<sup>59</sup> Michael Carroll, « Literary Layers », *Canadian Architect*, mars 2006.

l'attente des autres projets à venir au nord du square, le volume cohérent de cet espace public, tel que les architectes de la Caisse l'ont imaginé, ne s'est pas concrétisé.

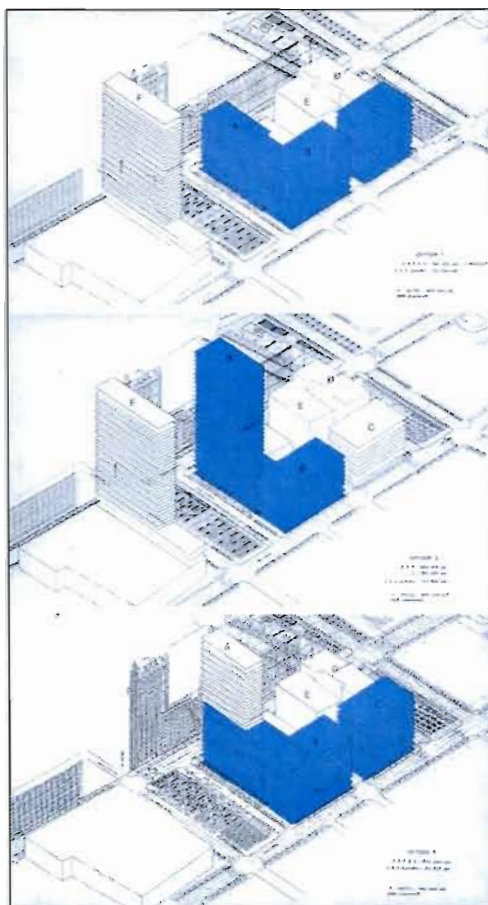


Figure 5.60 Études de gabarits pour une tour d'hôtel qui aurait pu être intégrée au projet Centre CDP Capital ou à celui du Palais des congrès de Montréal. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Dans le même souci d'harmoniser les volumétries du bâti, les architectes proposent une « intégration urbaine » (fig. 5.61) à l'extrémité ouest du projet qui dresse une façade en bordure du square Victoria. Là, l'édifice vient consolider le parti pris lors du projet de requalification du square : celui d'entourer cet espace urbain d'un bâti aligné sur les édifices anciens et en harmonie avec ceux-ci. À cet effet, les architectes veulent s'inscrire dans la continuité du bâti longeant la rue McGill qui se présente comme une grande artère de la métropole du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec ses édifices à bureaux de dix étages. Or, l'alignement



de ces façades monumentales, de la rue de la Commune jusqu'au square Victoria, se caractérise par un agencement tripartite composé d'une base, d'un corps et d'un couronnement accentué par de monumentales corniches saillantes (c'est là l'un des critères de composition architecturale privilégiés dans le projet d'Allan Knight pour ce secteur). Par conséquent, les architectes proposent un agencement de façade tripartite (une base au rez-de-chaussée, le corps du bâtiment et le couronnement bien défini) en harmonie avec les façades historiques autour du square (fig. 5.62). La façade de la Caisse arbore une importante avancée de toit soulignée par un retrait de façade, ce qui permet de créer ainsi un balcon continu (fig. 5.63). La même stratégie est retenue pour l'angle nord-est où le couronnement de la Caisse fait face à celui du bâtiment de l'ancien Paper Hill et, notamment, de l'édifice Unity (fig. 5.64).

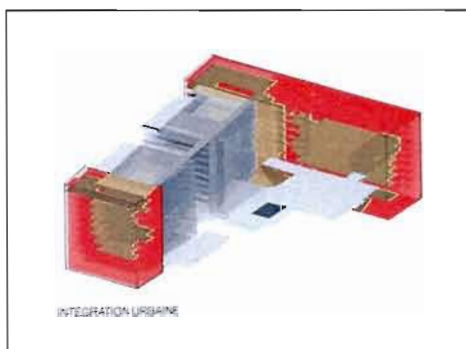


Figure 5.61 Le concept de l'intégration urbaine (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.62 Édifices historiques autour du square Victoria (Tiré d'ARQ *Architecture-Québec*, n° 70, p. 12.)



Figure 5.63 Dessin perspectif du projet du Centre CDP Capital vu depuis le square Victoria. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.64 L'édifice Unity, conçu par David Jerome Spence pour la Unity Building Company, 1912. (Tiré de : <http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/prix/speciaux03.htm#wawanessa>], consulté le 15 mars 2006.)

Les figures 5.65, 5.66 et 5.67 montrent que, parmi les solutions explorées aux étapes d'idéation et après quelques hésitations, l'option de l'agencement tripartite – base, corps et couronnement –, et particulièrement le couronnement sous la forme de toit-terrasse, prévaut dès le début du projet. Le toit-terrasse, avec son étage en retrait et son toit en surplomb (ou toit-vélum), crée une sorte de super corniche pour couronner le corps du bâtiment. Ainsi,

l'intention dans ce projet est de reprendre l'un des traits caractéristiques du contexte avoisinant (les corniches monumentales) et de l'interpréter d'une manière nouvelle. Cette méthode d'investissement identitaire dans le projet n'est plus du tout de l'ordre typomorphologique par simple convenance. Elle est plutôt de l'ordre de l'interprétation (traduction de caractères significatifs) et procède par analogie (ressemblance subtile des rapports et des parentés perceptibles) avec les caractères significatifs du contexte. À ce titre, même le bâtiment de la Banque du Canada, immédiatement adjacent au projet du square Victoria et converti en hôtel luxueux de la chaîne *W* (fig. 5.68), devrait être doté d'une nouvelle corniche de conception contemporaine afin de s'intégrer au nouveau projet de la Caisse. Mais, alors que l'intention des concepteurs de la Caisse était d'intégrer leur projet au contexte avoisinant, dans ce cas, ils proposent plutôt d'harmoniser le contexte au nouveau projet, comme si cette nouvelle interprétation (toit-terrasse avec toit-vélum) d'un trait historique (le couronnement en corniche monumentale) qui caractérise le quartier devait influencer rétroactivement sur la rénovation d'édifices existants. Si un effet de série se révélait, assisterait-on à la naissance d'un trait de la montréalité en quelque sorte rénové ? Le projet du bâtiment de la Banque du Canada recyclé ne s'est pas réalisé dans le sens du concept d'origine suggéré par les architectes de la Caisse. Des restrictions budgétaires auraient coupé court à cette intention de reprendre un trait caractéristique de la rue McGill, contrairement à ce qui s'est passé dans le cas du projet de rénovation de l'Édifice Canada Steamship Lines<sup>60</sup> (aussi désigné comme Édifice Greenshields), dont le couronnement – trait caractéristique de la rue McGill – est souligné par la mise en lumière (fig. 5.69).

---

<sup>60</sup> Lors de la construction du Complexe du Centre de commerce mondial de Montréal, l'Édifice Canada Steamship Lines est rénové en 1989-1991 par l'agence Arcop qui supervise d'importants travaux, dont l'ajout d'un étage.

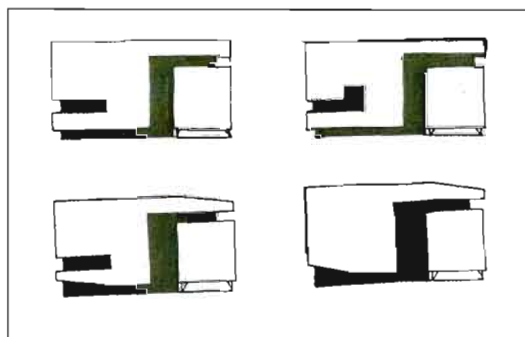


Figure 5.65 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option non retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

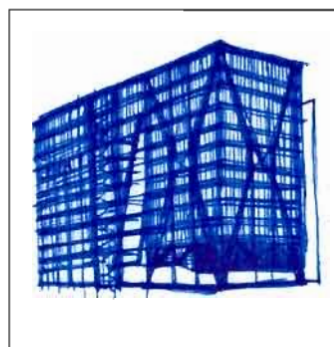


Figure 5.66 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option non retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

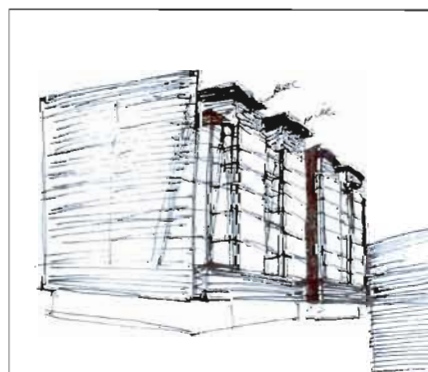


Figure 5.67 Croquis d'idéation de la composition plastique et de l'expression architecturale du projet : option retenue. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.68 Une marquise importante surplombe une terrasse et doit couronner le bâtiment de la Banque du Canada rénové. (Photographie Alena Prochazka.)



Figure 5.69 L'édifice Canada Steamship Lines (aussi désigné comme Édifice Greenshields, architectes Alexander Cowper Hutchison et George W. Wood, 1903) au 759, rue Victoria, rénové entre 1989 et 1991 par l'agence Arcop : importants travaux, dont l'ajout d'un étage, lors de la construction du Centre de commerce mondial. Son couronnement, trait caractéristique de la rue McGill, est souligné par le concept d'éclairage. (Site Internet de la Ville de Montréal [<http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/hall fla.htm>], consulté le 4 avril 2006.)

Au contraire des projets historicistes des moments de planification précédents pour ce site (comme celui du projet lauréat du concours de la Cité internationale de Montréal – Peterson, Littenberg architectes – ou encore pour la contre-proposition de l'équipe d'Allan Knight), l'option d'intégration privilégiée par les architectes de la Caisse est plutôt tributaire de l'expression contemporaine. Le projet contraste aussi avec d'autres projets non réalisés sur ce site, tel celui préparé par la Ville de Montréal (fig. 5.70). Ce projet propose d'intégrer le nouvel édifice, tout en adoptant un vocabulaire historicisant, aux édifices en hauteur du



centre-ville des affaires, plutôt que de considérer la forme urbaine adjacente, ce qui est explicite dans le dessin axonométrique intitulé « Intégration urbaine » (fig. 5.71).

La manière de concevoir l'intégration de ce dernier projet tient, quant au gabarit, de l'émulation des objets architecturaux à distance (gratte-ciel répartis au centre-ville). Cette convenance à distance – pour reprendre les catégories de similitude foucaldiennes – tient compte, dans ce cas, d'un contexte considéré à l'échelle du centre-ville et caractérisé par des édifices de forte hauteur répartis sur ce territoire. Quant au gabarit, la notion de continuité du tissu urbain n'est pas observée. Curieusement, lorsqu'on considère l'expression architectonique du bâtiment proposé (voir fig. 5.70), apparaît un souci d'émulation – notamment dans l'agencement tripartite en base, corps et couronnement – des édifices, bien moins élevés, du quartier historique adjacent au projet. Une ambiguïté réside dans le choix du contexte de référence : centre-ville moderne ou Vieux-Montréal classique ? En effet, le gabarit réfère à une typologie typiquement moderne (la tour) alors que le vocabulaire architectonique est plutôt historicisant.



Figure 5.70 Le 905, square Victoria, projet élaboré pour le promoteur Corporation Première Québec et publié dans le cahier du concours La Cité internationale de Montréal, Programme. (Tiré de Ville de Montréal, *La Cité internationale de Montréal, Programme*, mai 1990.)

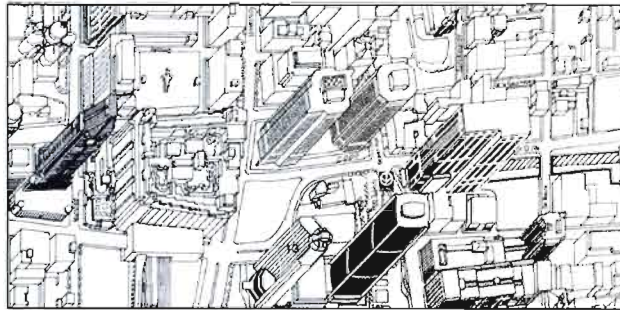


Figure 5.71 Dessin intitulé « Intégration urbaine pour le 905, square Victoria », projet élaboré pour le promoteur Corporation Première Québec et publié dans le cahier du concours La Cité internationale de Montréal, Programme. (Tiré de Ville de Montréal, *La Cité internationale de Montréal, Programme*, mai 1990.)

Dans le cas des projets historicistes (ceux de Peterson, Littenberg architectes et de l'équipe d'Allan Knight), tout comme pour le projet de la Caisse, la référence contextuelle est clairement celle de la convenance, de la ressemblance foucaldienne « de proche en proche ». Dans ces derniers cas, l'intégration – en ce qui concerne le gabarit – est conçue à l'enseigne de la convenance typomorphologique qui est de l'ordre de la conjonction, de l'ajustement et de l'enchaînement avec le tissu urbain adjacent au projet. Cependant d'importantes différences marquent ces cas. Les deux projets historicistes procèdent par l'émulation du vocabulaire architectonique propre aux époques anciennes, mais proposent le recours à l'astuce de la surhauteur (la partie supérieure du bâtiment est un volume en retrait par rapport au nu de la façade) pour proposer des hauteurs plus importantes que celles du bâti voisin. À l'inverse, le projet de la Caisse, d'une part, pour son enveloppe, adopte un vocabulaire architectonique contemporain (cette question est élaborée plus loin) et, d'autre part, pour son gabarit, s'inscrit dans son contexte par convenance plus stricte, mais adopte une autre stratégie pour surhausser de un ou deux étages son bâti par rapport aux voisins : celui du couronnement en toit-terrasse avec vélum. Et, nous l'avons vu plus haut, cette stratégie correspond à ce que l'on peut qualifier de mise à jour des caractères du bâti ancien adjacent.

### **Le contexte et la cinquième façade**

La question du couronnement est en lien avec un autre concept contextuel qui a animé le projet : celui de toitures aménagées ou végétalisées (fig. 5.72). Le dessin-concept



« Structure paysagère parquet et terrasses », élaboré au début du processus de design, illustre cette conception particulière du sol urbain végétal qui occupe des surfaces ouvertes sur le ciel et construites tant au ras du sol (celui des squares au niveau de la rue ou encore au niveau surbaissé par rapport à celui-ci, comme dans le concept premier de la place Jean-Paul-Riopelle) que sur les terrasses et les toitures surélevées. Ce concept n'est pas sans rappeler celui de l'« *architecture we walk on* », nom que le professeur Ricardo Castro utilise à propos du projet McGill<sup>61</sup>.

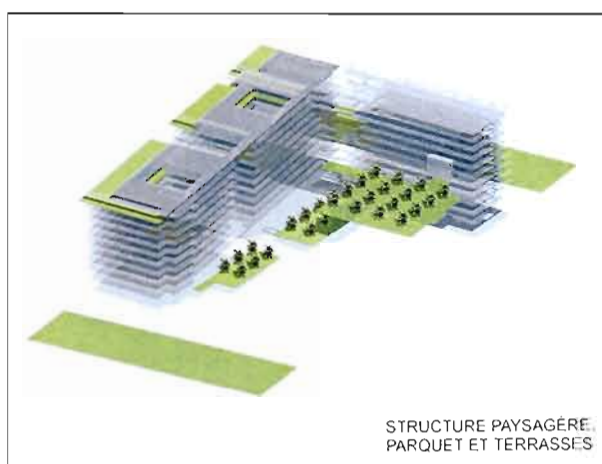


Figure 5.72 Dessin-concept « Structure paysagère parquet et terrasses ». Février 2000.  
(Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Des croquis conceptuels élaborés durant le processus de design témoignent de l'évolution de cette idée dans le projet. Dans les croquis de la main de Pierre Leclerc, un des architectes de l'équipe Daoust Lestage, on peut déceler cette préoccupation pour la « cinquième façade » : celle du traitement soigné des toitures qui sont visibles depuis les hauteurs du bâti environnant (fig. 5.73, 5.74 et 5.75). Toits-terrasses, jardins suspendus et toits aménagés figurent dans les premières étapes d'idéation. En fin de compte, des terrasses extérieures étagées, en continuité avec des verrières intérieures, sont proposées. Tel que nous l'avons vu en examinant le concept du lien piéton alternatif, ces terrasses meublent les parcours piétonniers en lien avec les rues avoisinantes. Ainsi, le concept de la cinquième

<sup>61</sup> Ricardo Castro, « Interstitial Practices », *Canadian Architect*, vol. 49, n° 10, octobre 2004, p. 24-27.

façade est pris en compte dans le projet, notamment en situation de vue directe, depuis les édifices voisins, des toits plats des bâtiments de moindre hauteur. Dans le cas de ce projet qui couvre la reconstruction d'un îlot entier (fig. 5.76), même les toits des bâtiments existants sauvegardés peuvent être aménagés de cette manière. C'est notamment le cas du toit du bâtiment de l'édifice *MÉCO* qui arbore une terrasse adjacente à la garderie pour les enfants des employés de l'entreprise située à l'étage supérieur de l'édifice (fig. 5.77).

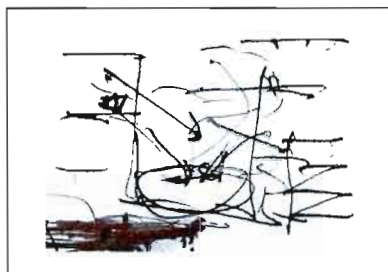


Figure 5.73 L'idée de la cinquième façade apparaît dans les croquis de la main de Pierre Leclerc. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

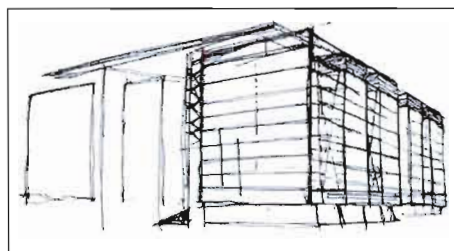


Figure 5.74 Toits-terrasses, jardins suspendus et toits aménagés : concepts présents dès les premières esquisses. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

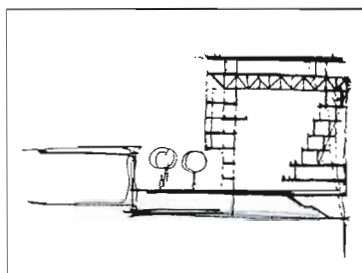


Figure 5.75 Toits-terrasses, jardins suspendus et toits aménagés : concepts présents dès les premières esquisses. (Croquis Pierre Leclerc. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.76 Le concept de la cinquième façade est pris en compte dans le projet, notamment en situation de vue directe, depuis les édifices voisins, des toits plats des bâtiments de moindre hauteur. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.77 La toiture de l'édifice MECO, un bâtiment entouré par le projet Centre CDP Capital, est transformée en aire de jeu de la garderie des employés. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Dans ce même ordre d'idées se greffent ici tout naturellement deux autres stratégies de design, que nous avons déjà explorées plus haut : celle des passages piétonniers alternatifs connectés à la ville intérieure, puis celle de l'espace semi-public intérieur. Pour l'architecte Éric Gauthier (un des associés de l'agence Faucher Aubertin Brodeur Gauthier qui a contribué au projet), l'espace semi-public intérieur de la Caisse s'inscrit parmi les « agoras théâtralisées » des édifices montréalais connectés au domaine public (à l'exemple des grands

précédents montréalais comme la place du Complexe Desjardins et l'édifice Alcan – la première place couverte recyclant une ruelle et ses façades existantes anciennes –, on note le projet de rénovation du hall du Monument National conçu par Éric Gauthier et son agence). En effet, le hall de la Caisse est conçu et équipé à la manière d'un lieu de spectacle. Ainsi, le Parquet est doté de propriétés acoustiques propices à la représentation d'événements artistiques et médiatiques. Des panneaux acoustiques encastrés habillent les coursives suspendues au-dessus de l'atrium. Ces panneaux sont néanmoins conçus de façon à respecter la qualité visuelle de l'ensemble des revêtements des surfaces. Ces coursives suspendues offrent d'ailleurs, tels des balcons au théâtre, des places pour les spectateurs. Des caniveaux métalliques insérés au plancher du Parquet permettent d'escamoter le câblage électrique temporaire indispensable au montage des événements.

Apparaît ici la possibilité d'un système particulier et nouveau d'espaces urbains pour Montréal : une sorte de promenade urbaine où sont réunis les domaines de la rue – avec ses parcs et ses squares – et le domaine de la ville intérieure, l'un des traits identitaires du bâti montréalais. Ce système du domaine public épouse désormais une stratégie tridimensionnelle (comme c'est le cas dans ce projet). Cette *promenade urbaine étagée* est une nouvelle façon de traiter de façon conviviale les lieux urbains publics et semi-publics. Pour peu que cette stratégie soit reprise dans d'autres projets, nous pourrions conclure à un trait naissant de la montréalité, néanmoins en continuité avec les caractères idéal-typiques de cette ville. Cette thématique du lien entre la ville intérieure et les parcours urbains extérieurs sera examinée plus loin lorsque nous aborderons les relations entre tous les projets étudiés.

Soulignons toutefois que, sur le plan des catégories d'analyse que nous avons établies, la contextualité du projet convoque, pour cette connectivité, une démarche typomorphologique par convenance, c'est-à-dire une ressemblance foucaldienne par conjonction et par enchaînement des parcours de la ville intérieure et ceux du tissu urbain de la ville traditionnelle. Cependant, nous assistons ici à un croisement de ces deux réseaux (les parcours de la ville intérieure et ceux du tissu urbain de la ville traditionnelle caractérisée par des espaces publics conviviaux : rez-de-chaussée animés, squares urbains et réseau de rues-corridors aménagés pour le piéton). Ce croisement donne naissance à des figures urbaines (parcours tridimensionnels) qui pourraient participer au renouvellement identitaire.

### Le contexte et le facteur climatique

Dans un registre tout différent, la stratégie architecturale qui permet de créer le grand atrium longitudinal de la Caisse provient d'une autre préoccupation qui amène le projet : celle de prendre en compte la qualité de vie des occupants. Cette qualité se traduit, selon les architectes, par l'apport de lumière naturelle à tous les postes de travail. Des premiers croquis conceptuels (fig. 5.78) aux schémas de présentation du projet terminé (fig. 5.79), cet objectif est réalisé grâce au Parquet vitré qui s'élève sur neuf étages, avec ses trois atriums à lanterneaux adjacents, combiné à l'attention apportée à maintenir une distance réduite (de quinze mètres maximum) entre les superficies de plancher et le périmètre vitré. Une autre exigence trop souvent absente des aires de bureaux contribue également au confort des occupants : chaque aire de travail bénéficie de fenêtres ouvrantes sans pour autant compromettre la performance énergétique du bâtiment, celle-ci étant prise en compte par d'autres aspects novateurs du projet. Au demeurant, sans prétendre que cette qualité d'éclairage naturel et de contact direct avec le climat extérieur soit un trait de la montréalité, il n'en demeure pas moins qu'elle contribue à l'idée d'appartenance à un lieu, du fait que l'individu puisse ressentir sa présence en un lieu géographique déterminé. Au-delà des murs de l'espace habité, ce lieu se présente à l'occupant au gré des changements saisonniers et météorologiques. Le souci des concepteurs de ce projet pour l'accès des occupants au « grand dehors » s'inscrit dans une thématique plus globale, notamment sur le plan des stratégies qui visent à adapter un bâtiment au climat local.

Largement vitré, le bâtiment a aussi le mérite, outre celui d'offrir ce confort psychologique et physiologique à l'occupant, d'un apport en énergie solaire passive. La préoccupation pour l'efficacité énergétique du bâtiment est l'un des *leitmotive* de ce projet.



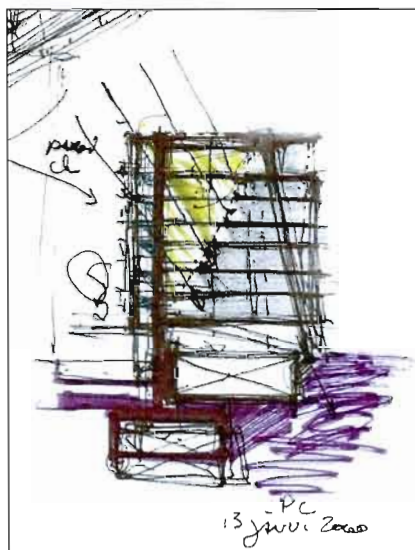


Figure 5.78 Premier croquis du concept du système d'éclairage naturel. (Dessin Pierre Leclerc, 3 janvier 2000. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

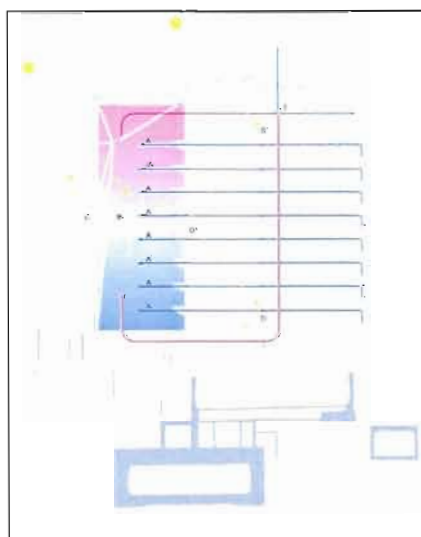


Figure 5.79 Schéma du système d'éclairage naturel par l'atrium. (Dessin de présentation finale. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Dans l'esprit des nouvelles sensibilités écologiques, c'est sous la direction de Renée Daoust, avec la collaboration d'André Potvin, directeur du Groupe de recherche en ambiances physiques (GRAP) de l'Université Laval et de l'ingénieur en mécanique du projet

André Dupras de Dupras Ledoux Ingénieurs, que le mur-rideau double – un système déjà utilisé en Europe – est pour la première fois adapté au climat canadien. Dans le but d'éviter les déperditions de chaleur, de diminuer la transmission de bruit provenant de l'extérieur et l'inconfort causé par le gradient différentiel entre les températures intérieure et extérieure, la conception novatrice d'un mur-rideau double neutralisant (fig. 5.80) a nécessité une recherche-développement, financée par le client (la Caisse) et le GRAP de l'Université Laval. Ce mur « intelligent » est muni de senseurs de chaleur électroniques pour le contrôle automatique de stores mécanisés et offre aussi l'option de la ventilation naturelle, ce qui permet des ajustements sur mesure par l'occupant au moyen des fenêtres ouvrantes. Un système de micro-climatisation (plancher chauffant par perforation près des postes de travail individuels) est combiné à un système intégré de récupération de chaleur pour une distribution équilibrée vers toutes les aires du bâtiment. L'ensemble des aspects techniques donne à ce concept une dimension novatrice, à l'avant-garde de la technologie bioclimatique au pays. Pour cette première au Canada, le projet est lauréat, en mai 2003, du Prix d'excellence de l'Institut royal d'architecture du Canada, dans la catégorie Innovation technologique.

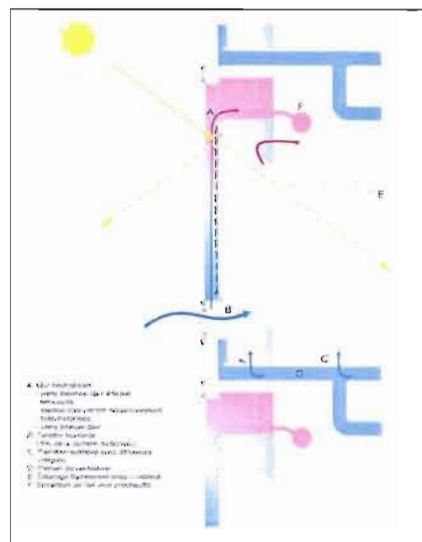


Figure 5.80 Schéma du mur neutralisant. (Dessin de présentation finale. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



L'adaptation, notamment à notre climat, de nouveaux systèmes techniques et constructifs façonne périodiquement l'expression architecturale locale. Le projet de la Caisse annonce une évolution à ce chapitre : cette invention technologique pourrait bien annoncer un créneau chez les créateurs montréalais et constituer un nouveau trait de la montréalité. Pourrait-on attribuer un certain effet d'entraînement au fait que de telles expériences se multiplient, à plus forte raison lorsqu'elles sont soulignées par des nominations et des prix d'excellence, comme c'est le cas pour ce projet ?

Par ailleurs, l'intégration au contexte montréalais est aussi, pour les architectes de ce projet, une question de choix des matériaux pour l'enveloppe du bâtiment. Pour Éric Gauthier, l'intention, avec ce mur-rideau articulé, est d'émuler par une sorte d'effet d'épaisseur (fig. 5.81) les détails du mur de pierre tout en ayant recours à d'autres matériaux. Selon lui, cet effet est atteint par un jeu d'ombres créé au gré des saillies, des creux et des transparences qui révèlent l'épaisseur de la double paroi de verre. Un « effet de grain », de texture et de couleur grise renvoie ainsi à la pierre grise « génériquement » montréalaise (fig. 5.82).

C'est dans un tel esprit que les premières itérations d'une matérialité toute en verre et en métal sont développées pour le projet de la Caisse. L'une des premières propositions pour la composition du mur-rideau à paroi double est en « verre sérigraphié devant panneau métallique perforé » (fig. 5.83) ou, ultérieurement, en parement d'aluminium. C'est que, pour rendre hommage à la montréalité melvinienne, les architectes proposent des bandes de revêtement de pierre pour ce mur en alternance avec la paroi de verre et de métal. Par l'entremise d'assemblages et de techniques résolument contemporaines, qui intègrent un système constructif bioclimatique inédit au Canada, on veut « traduire » au contemporain le caractère de la traditionnelle pierre grise de Montréal. On souhaite ainsi, en quelque sorte, ancrer les façades de verre à la ville minérale par des pans de revêtement d'apparence comparable à celle de la pierre grise de Montréal.

Selon les propos des architectes, et telle qu'elle est apparente dans les dessins conceptuels, la préoccupation de recourir à ce système constructif (mur-rideau de verre) en l'adaptant à l'idée de la montréalité du mur de pierre tient ici de l'invention : une méthode projectuelle d'investissement identitaire par novation. En effet, il s'agit d'une ressemblance

avec le contexte qui s'exprime par la sympathie foucaldienne qui est de l'ordre de l'attraction entre les qualités des choses.



Figure 5.81 Par ses jeux d'ombres et de transparences, la double paroi du mur-rideau de verre du Centre CDP Capital crée un effet d'épaisseur. (Photographie Steve Montpetit. Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)



Figure 5.82 Les façades de pierre grise de Montréal typiques arborent une qualité d'ombres, de textures et d'épaisseur. (Photographie Alena Prochazka.)

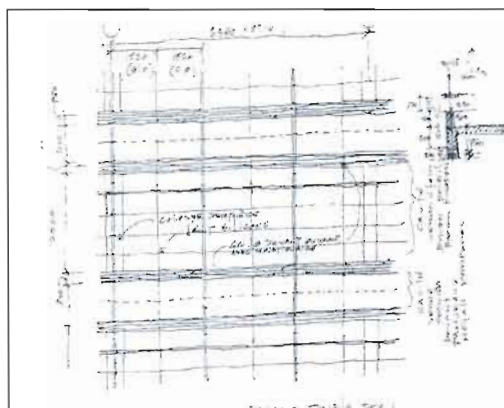


Figure 5.83 Croquis des premières étapes de conception. Composition du mur-rideau à double paroi. (Archives de l'agence Daoust Lestage, architecture et design urbain.)

Les concepteurs de la Caisse font preuve, tout au cours du processus de conception, de choix de design qui témoignent de leur attitude vis-à-vis de l'intégration au contexte montréalais et à celui du bâti environnant. Ils allient une démarche interprétative du contexte environnant et le respect des figures historiquement présentes dans le quartier et tentent des solutions de design contemporaines et créatives.

#### 5.4 L'agrandissement du Palais des congrès de Montréal

Le nouveau Palais des congrès de Montréal (fig. 5.84), conçu par les architectes Tétréault Parent Languedoc et associés, les architectes Dupuis, Dubuc et associés (Ædifica), Saia Barbarese Topuzanov architectes<sup>62</sup> (Mario Saia, architecte en chef et Hal Ingberg architecte consultant indépendant) et construit en 2003, consiste en un agrandissement de l'ancien Palais conçu en 1983 par l'architecte Victor Prus. Livré au terme de concours controversés et réalisé avec des budgets étonnamment serrés pour un projet d'une telle

<sup>62</sup> L'équipe se compose de Mario Saia, architecte en chef, de Michel Languedoc, chargé de projet, des architectes consultants Vladimir Topouzanov et Hal Ingberg (consultant indépendant), de Jean-Luc Touikan, Fabien Nadeau et de Jean-Luc Vadeboncoeur (chargé des documents techniques), ainsi que de l'équipe de suivante : Dino Barbarese, Gilles Parent, Jean-Claude Dupuis, Trong Tuan Nguyen, Yvon Théoret, Steve Proulx, Vivian Irschick, François Massicotte, Yves Proulx, Nicole Olivier, Éric Stein, Céline Gaulin, Dominique Dumont, Denis Chouinard, Julie Bélanger, Louise Nagy, Josée St-Pierre, Alain Thibodeau, Martin Gagnon, Martin Roy, Adriett Osorio, Louis Philippe Riopelle. Le design de l'architecture du paysage est assuré par Claude Cormier architectes paysagistes inc.

visibilité, cet agrandissement, qui entoure le palais originel, forme un méga-bloc urbain et complète le tissu urbain du secteur à la limite est du Quartier international de Montréal. Son emplacement en vis-à-vis du bâtiment de la Caisse de dépôt et placement du Québec suscite la comparaison, entre autres sur l'apport respectif des deux projets au paysage urbain montréalais :

*The [...] flamboyant, multi-coloured Palais des Congrès [...] stands in contrast to it's sober neighbour to the [west], the Caisse de Dépôt et du Placement (CDP Capital Centre) [...] Embracing difference, both buildings create a continuous and convincing urban intervention to form Montreal's newest corporate neighbourhood—the Quartier international<sup>63</sup>.*



Figure 5.84 Flamboyante façade protocolaire haute en couleur du nouveau Palais des congrès de Montréal conçu par les architectes Tétrault Parent Languedoc et associés, les architectes Dupuis, Dubuc et associés (Ædifica), Saia et Barbarese architectes avec Hal Ingberg architecte, consultant indépendant, 2003. (Photographie ©Marc Cramer.)

Partir sur la piste de la montréalité dans le cas du projet du Palais de Montréal peut paraître surprenant, car sa fortune critique est divisée sur cette question. Cependant, le nombre de discours critiques sur l'intégration, dans Montréal, du nouveau Palais abonde, même s'ils ne sont pas unanimes. On entrevoit peut-être là un cas d'espèce précieux où de nouveaux caractères de montréalité seraient en voie de consécration. Certes, d'autres projets recyclent la montréalité de manière nettement moins contestable, mais l'exemple choisi est intéressant précisément en raison de son *momentum* actuel pendant lequel l'idée de la montréalité pourrait se révéler être en mutation.

Le nouveau bâtiment du Palais de Montréal, et notamment sa façade colorée, attire l'attention – c'est le moins que l'on puisse dire – des critiques spécialisés ici et ailleurs. Le

<sup>63</sup> Carroll, « Literary Layers », 2006.

choix, pour cette façade, d'un vitrail contemporain qui se dresse en face d'une place publique – la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle – est-il un caprice d'architectes ou une contribution à la montréalité ? Une montréalité qui peut être vue sous un nouveau jour ! La question s'impose à plus forte raison puisque cette place est elle-même en quête d'une importance symbolique au sein du nouveau Quartier international. Notre recherche d'indices de montréalité nous conduira à examiner le projet, ses filiations et ses inspirations directes. Dans un chapitre subséquent, nous aborderons sa contribution, le cas échéant, aux traits de la montréalité de façon plus générale.

### **Le nouveau Palais des congrès : les défis et la fortune critique**

Dès le milieu des années 1990, le besoin d'agrandir ou de relocaliser le Palais des congrès suscite une certaine réflexion à propos de son emplacement. En 1997, l'option de l'agrandissement s'inscrit dans un projet plus vaste de requalification d'un secteur qui fait problème, le territoire du futur Quartier international de Montréal. L'agrandissement du Palais en devient la première intervention concrète. Cependant, en 1999, le projet débute dans la controverse, à cause d'un concours, lancé par la Société immobilière du Québec, ouvert à trois consortiums d'entrepreneurs qui s'adjoignent une équipe d'architectes. En effet, après avoir sélectionné l'équipe gagnante – le Groupe Axor avec l'équipe d'architectes dirigée par Claude Provencher de Provencher & Roy architectes – qui est retenue à l'unanimité par le premier jury pour le meilleur résultat au regard de « l'évaluation qualitative et de l'évaluation du rapport qualité/coût<sup>64</sup> », et après une modification subséquente du cahier des charges<sup>65</sup>, le client donne le feu vert à une équipe qui n'a pas été retenue au premier tour, celle du consortium dirigé par l'architecte Mario Saia. Les réactions fusent de toutes parts<sup>66</sup> et

---

<sup>64</sup> Propos rapportés par Jean-Claude Marsan, « Agrandissement du Palais de congrès de Montréal : un autre désastre en perspective », lettre ouverte *Le Devoir*, 8 septembre ; *La Presse*, 8 septembre 1999.

<sup>65</sup> On y exige le recouvrement de l'autoroute Ville-Marie, la construction d'un stationnement souterrain additionnel et de nouvelles expropriations de terrains le long de la rue Saint-Antoine.

<sup>66</sup> « La nouvelle ronde a fourni l'occasion d'améliorer de beaucoup le projet, 'on finit avec un bien meilleur projet qu'à l'origine' explique une personne informée de la décision [...] Le comité est arrivé facilement à identifier le gagnant et sa recommandation est unanime [...] La qualité du produit fut le premier élément considéré, assure-t-on. » (Denis Lessard du bureau de *La Presse*, Québec.)



suscitent une âpre controverse. Après avoir fait mention du premier projet lauréat (fig. 5.85), nous allons nous en tenir à l'analyse du projet réalisé, celui qui remporte le deuxième tour et est sélectionné par le Conseil des ministres sur la recommandation d'un jury d'experts.

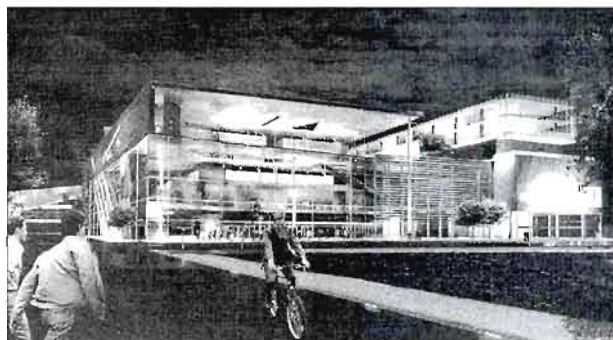


Figure 5.85 Le projet Provencher & Roy architectes. (Tiré du quotidien *Le Devoir*, 22 septembre 1999.)

À l'issue donc d'un deuxième concours, les travaux de rénovation et d'agrandissement du Palais sont confiés à un consortium d'entreprises : les architectes Tétreault Parent Languedoc et associés, les architectes Dupuis, Dubuc et associés (*Ædifica*), Saia Barbarese architectes, conjointement avec le consortium d'entrepreneurs Gespro-BFC-Divco.

Le programme du concours comprend un agrandissement du Palais existant pour en doubler la superficie et inclut un nouveau hall public qui donne sur la rue de Bleury. Des liens piétonniers souterrains vers le nouveau Quartier international, une rampe de déchargement vers la rue Saint-Antoine, ainsi que des espaces commerciaux locatifs au rez-de-chaussée sont prévus. Pour répondre à ce programme et pour bonifier cette commande, l'équipe Saia Barbarese dissimule les fonctions liées au transport (arrivée et départ des autobus, rampes de déchargement de marchandises, rampes d'accès et autres services) à l'intérieur de trois anneaux. Cela crée une sorte de juxtaposition de trois « beignes » entre lesquels les passages piétons, flanqués de boutiques et autres fonctions s'adressant au public, permettent de lier le tissu urbain de part et d'autre, au nord et au sud, de ce nouveau complexe. Cette stratégie est favorablement accueillie par les critiques. Michael Carroll écrit : « *This programmatic feature, not included in the initial design brief, ensures the Palais is an*

*animated public space—a crossroads of sorts between Old Montreal and the modern city to the north*<sup>67</sup> ».

Mais les intentions des concepteurs du projet vont au-delà d'une fonction de lien urbain. Mario Saia, l'architecte en chef, décrit en ces termes les objectifs du projet :

Convivial, transparent et *résolument actuel*, le nouveau Palais sera ouvert vers l'extérieur, vers la ville et ses gens [...] Le Palais [sera] à la fine pointe de tout ce qui se fait dans le monde. Minimaliste et moderniste à la fois. Soyons donc nous-mêmes : *contemporains, inventifs et ouverts sur le monde*. Cette approche se traduit notamment dans notre choix de matériaux, un choix qui, je sais, va surprendre. De notre grande façade en lamelles de verre coloré, nous entrerons dans un hall de caractère plutôt sobre, où contraste un jardin « nature morte » de troncs d'arbres vivement colorés<sup>68</sup>.

D'entrée de jeu, l'architecte propose de traiter la dimension identitaire de son projet de façon contemporaine, inventive et « ouverte sur le monde », épithètes, selon l'architecte, du « nous » collectif. Néanmoins, il propose aussi que cette approche actuelle « ne rompe pas avec le passé ». À cet effet, le concept d'intégration du bâtiment dans le contexte est mis de l'avant en exprimant la double volonté de « s'adapter au caractère » du bâti avoisinant – issu de toutes les époques – et de réaliser cela d'une manière « résolument actuelle ». Cette volonté est exprimée en ces termes :

Il est très important pour nous d'intégrer les *vestiges du patrimoine* montréalais issus de toutes les époques, y compris de *l'histoire contemporaine* de notre ville. Comme l'îlot est immense, on a voulu adapter nos façades au caractère propre de chacune des rues avoisinantes. La façade de la rue Saint-Antoine, qui représente le lien entre le Vieux-Montréal et le centre-ville, plus récent, intégrera des monuments historiques et sera faite d'une *Pierre rappelant les immeubles du Vieux-Montréal, mais utilisée de façon très contemporaine*. La façade de la rue Viger, quant à elle, fera le lien entre le bâtiment actuel et son agrandissement, mais il n'y aura pas de rupture nette.

[...] Sur la rue Saint-Urbain, nous n'essaierons pas d'occulter la façade de béton créée par Victor Prus, bien au contraire. Le bâtiment existant du Palais est typique de l'architecture de la fin des années 1970, et nous allons le mettre en valeur. Nous avons

<sup>67</sup> Michael Carroll, « Chroma Chameleon. The Expansion of an Existing Convention Centre Improves Urban Connections in the City », *Canadian Architect*, octobre, 2003.

<sup>68</sup> Entrevue avec Mario Saia parue dans le bulletin publié par le Palais des congrès de Montréal sur le site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 2 octobre 2003 (c'est nous qui soulignons)



donc fait le choix *d'intégrer les lignes de la façade Saint-Antoine à celles de l'ancien bâtiment*. N'oublions pas que Victor Prus était un architecte reconnu dans son temps<sup>69</sup>.

Quant aux défis que relèvent les architectes de l'agrandissement de concevoir un lien urbain, Mario Saia précise le parti architectural :

En recouvrant l'autoroute, nous reprisons un tissu urbain fortement élimé. De ce fait, nous recréons des liens entre le Vieux-Montréal et le centre-ville grâce à des passages transversaux, d'est en ouest et du nord au sud, animés par des boutiques et des cafés, et qui viennent *souder le maillon manquant aux réseaux piétonniers de Montréal*. Finalement, bâtir un équipement de cette taille dans un centre-ville constitue un défi en soi, une tâche complexe étant donné l'échelle du projet. C'est pourquoi nous devons toujours garder à l'esprit le rapport entre le piéton et le bâtiment. Ce que nous avons essayé de faire, c'est de réduire cette échelle à un niveau convivial<sup>70</sup>.

Le client, pour sa part, représenté par Paul Saint-Jacques, président-directeur général de la Société du Palais des congrès de Montréal, place le problème de convivialité et de continuité du tissu urbain parmi les défis prioritaires du projet. Lorsqu'il présente le projet dans un communiqué, Paul Saint-Jacques déplore le fait que l'autoroute Ville-Marie, n'ayant pas été recouverte, cause un important problème de continuité, telle une déchirure dans la trame urbaine. Par conséquent, selon lui comme pour d'autres observateurs, l'environnement autour du Palais – avant les travaux – n'est pas particulièrement convivial, et l'entrée officielle du Palais originel n'est pas des plus invitantes.

Malgré ces intentions déclarées de sensibilisation au contexte par l'architecte et son client, la controverse créée par la manière d'attribuer la commande<sup>71</sup> a sans doute influé sur la

---

<sup>69</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

<sup>70</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

<sup>71</sup> L'éditorialiste du journal *La Presse* écrit : « À la suite du choix [du projet lauréat de Axor], la SIQ [Société immobilière du Québec] a négocié avec les trois proposants pour réduire les coûts, avec succès, mais a mystérieusement rompu les négociations avec le lauréat Axor, pour finalement annuler le processus de sélection et négocier de gré à gré avec le groupe dont le projet a été qualifié d'inacceptable [Gespro/BFC/Divco, le projet finalement réalisé]. Cela mène tout droit à un désastre architectural qui sera aussi un désastre pour notre développement urbain. Un palais des congrès [...] est un attrait touristique, mais aussi une vitrine sur le monde, qui fait partie des atouts qui façonnent l'image d'une ville internationale [...] D'autant plus que ce projet visait aussi à réparer l'erreur qu'est l'horrible palais actuel. » (Alain Dubuc, « Les marchands du palais », Éditorial, *La Presse*, samedi 11 septembre 1999, B2.)

réception, par le public et par les critiques, des solutions architecturales élaborées pour répondre à ces défis et à ces intentions. En voici les critiques les plus virulentes.

Jean-Claude Marsan s'en prend surtout au processus du concours et qualifie le projet de « véritable désastre », sans préciser son jugement quant aux aspects architecturaux, tout en regrettant que le projet retenu serve mal son rôle de « vitrine où des congressistes du monde entier observent leurs hôtes<sup>72</sup> ».

Peter Lanken, architecte montréalais et correspondant régulier du journal *The Gazette*, résume ainsi – usant d'ironie – son opinion à l'endroit des critiques favorables à ce projet : « *People who think themselves knowledgeable [...] claim [the Palais] represents the latest ideas in architecture, that it's a real step into the future of Montreal, and that therefore it's a good design*<sup>73</sup> ». Pour lui, cependant, « *It might indicate the future, but we should take that as a warning, not a promise*<sup>74</sup>. » Au chapitre de l'intégration au contexte urbain, ce critique juge le projet sévèrement : « *So little attention was paid to relating the Palais to its surroundings that its design might be called a suburban response to urban design*<sup>75</sup>. » Lanken compare cette attitude aux méthodes de design architectural indifférentes au contexte urbain venues de l'Europe qu'il nomme *Euro-trash*<sup>76</sup>. En abordant le projet plus loin, nous verrons que seul

---

<sup>72</sup> Selon les propos de Jean-Claude Marsan, architecte et urbaniste, professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, « Un palais des congrès est une vitrine où des congressistes du monde entier observent leurs hôtes [...] Le Québec n'a rien à gagner à présenter une image de république de blé d'Inde pour sauver quelques millions ! » (Jean-Claude Marsan, « Agrandissement du Palais de congrès de Montréal : un autre désastre en perspective », lettre ouverte, *Le Devoir*, 8 septembre 1999, et *La Presse*, 8 septembre 1999.)

<sup>73</sup> Peter Lanken, « Suburban Design Downtown », *The Gazette*, 30 novembre 2002.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Peter Lanken écrit : « *This approach to design echoes, more or less recent Euro-trash architectural theory. Those theorists—you know the names: Koolhaas, Libeskind, Herzog—are proclaiming that big projects need no longer follow principles of composition or scale, that projects cannot or need not be related to context, that big projects can no longer be designed as coherent buildings.* » Dans sa « lecture » emportée de ces méthodes de design qui, selon lui, ne siéent pas au contexte du centre-ville montréalais, Lanken poursuit : « *We don't need Europeans to teach us about suburban design. What we need is Montrealers with respect for the city and the nerve to resist the programmers, the managers, the merchandisers and the traffic designers.* » (Lanken, « Suburban Design Downtown », 2002.)

Peter Lanken émet une opinion plus articulée sur les traits architecturaux qui, selon lui, ne seraient pas convenables pour un bâtiment sur ce site.

À l'image de la controverse qui l'entoure depuis sa construction, le Palais est acclamé par les uns comme « *a substantial piece of architecture—a glass box impregnated with colour and a playful urbanity*<sup>77</sup> » ou déclamé par les autres, comme « *an ugly duckling [and] the ugliest building in town*<sup>78</sup> ». Le projet met en opposition les deux parties extrêmes du spectre des positions défendues par la critique spécialisée en architecture au Canada. D'une part, celles en faveur d'une architecture qui participe de la culture architecturale internationale récente et qui privilégient les projets qui se démarquent dans leur contexte et, d'autre part, celles des défenseurs des projets qui s'intègrent avec déférence au bâti environnant. En effet, Peter Lanken écrit : « *Not all Canadian architects, of course, agree that blending into an urban context and taking care of the environment should trump the urge to create a visual splash*<sup>79</sup>. »

Contrairement à ce qui est généralement accepté, ces deux positions ne se révèlent peut-être pas – comme nous tenterons de le montrer – mutuellement exclusives lorsqu'il s'agit de contribuer aux dimensions identitaires de la ville. En d'autres termes, la montréalité peut être attribuée soit aux projets qui recyclent les traits identitaires reconnus, soit encore à ceux qui apportent des manières nouvelles d'exprimer cette identité. Qu'en est-il du Palais ?

Curieusement, la fortune critique du Palais stipule que ce dernier, tout en étant intégré (« *the Palais behaves well in its urban context*<sup>80</sup> ») à la ville, est à la fois résolument différent (« *The lasting impression is a flamboyant Palais des congrès that is decidedly unconventional*<sup>81</sup> ») et marque, du fait de sa présence, l'aspect actuel de Montréal (« *[The*

<sup>77</sup> Michael Carroll, « Chroma Chameleon », 2003.

<sup>78</sup> Mary Lamay, « Ugly Duckling Quaks Back. Gespro Defends its Much-maligned Plan for Extension to the Palais », *The Gazette*, Montréal, 14 septembre 1999, p. D1.

<sup>79</sup> John Geddes, « The Art of subtlety. The Modest New Canadian War Museum Goes Against the Trend Toward Spectacular Projects », *Macleans Magazine Canada*, 24 janvier 2005. John Geddes est le chef du bureau canadien du magazine Maclean's.

<sup>80</sup> Michael Carroll, « Chroma Chameleon », 2003.

<sup>81</sup> *Ibid.*

palais de congrès is] *Montreal's kickstart into the 21<sup>st</sup> century*<sup>82</sup> »). Cette contradiction des jugements au sujet du Palais pourrait se révéler l'un des points tournants dans la réception des projets en termes d'intégration « souhaitable » à Montréal. En effet, selon l'un des critiques, « *The colorful expansion of the Palais des Congrès puts the city on notice that sober limestone and granite are being challenged as the urban norm*<sup>83</sup>. »

Bien que le Palais n'ait joui, ni dans sa version originelle ni dans sa version récente, d'une fortune critique unanime à l'égard de sa montréalité, il présente, tant par les intentions formulées par l'architecte que par certains aspects du concept, plusieurs traits pertinents à notre sujet. En quels termes la montréalité y est-elle recyclée ? Face à l'accueil que lui a réservé la critique, examinons, par l'entremise de documents projectuels qui montrent la démarche et les références mises de l'avant, comment ce projet traduit les intentions décrites par les architectes et les affirmations des textes promotionnels cités plus haut.

Quels sont donc les indices de montréalité, c'est-à-dire les dispositifs architecturaux et d'aménagement, qui ont valu à ce bâtiment la fortune critique que nous venons de résumer ?

### **L'intégration et la continuité urbaine**

À ce titre, le projet d'agrandissement du Palais doit composer avec un héritage problématique : le projet originel de Victor Prus est implanté dans son contexte urbain, tel un objet autonome, suivant en cela le paradigme moderne. Le bâtiment d'origine, conçu en 1983, s'attire, dès son édification, une critique négative quant à son raccord à la ville environnante. Du nombre de ses détracteurs, avant même le parachèvement du chantier, Melvin Charney écrit : « [L]e Palais des Congrès, en couvrant le trou d'une autoroute, aurait pu être utilisé pour réparer le tissu urbain. Mais, au lieu de cet apport à la ville, il nous faut constater qu'il n'est qu'un immense vaisseau mal atterri<sup>84</sup>. » (fig. 5.86) L'intégration urbaine de cet édifice témoigne d'une approche néo-brutaliste<sup>85</sup> à une époque où « l'effort technique

<sup>82</sup> « Unconventionally Colorful », *Architecture Week*, 7 avril 2004, p. D1.2.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Melvin Charney, « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporains au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, Montréal, janvier-février 1982, p. 13.

<sup>85</sup> « Unconventionally Colorful », 2004.

prévalait sur la qualité civique des espaces publics<sup>86</sup> ». Le bâtiment contribue à rompre définitivement la continuité du tissu urbain (des parcours piétons et automobiles sont interrompus aussi bien que les liens visuels de part et d'autre de son volume qui occupe plusieurs îlots) déjà compromise par les démolitions massives, une quinzaine d'années plus tôt, lors du percement des voies rapides surbaissées. Aujourd'hui encore, comme au moment de la conception du premier Palais, l'attitude culturaliste promue par Melvin Charney en faveur de l'urbanisme de la rue semble de mise auprès des observateurs. Toute autre attitude lors d'une intervention urbaine s'attire une mauvaise presse, tant parmi les observateurs que chez la plupart des architectes.

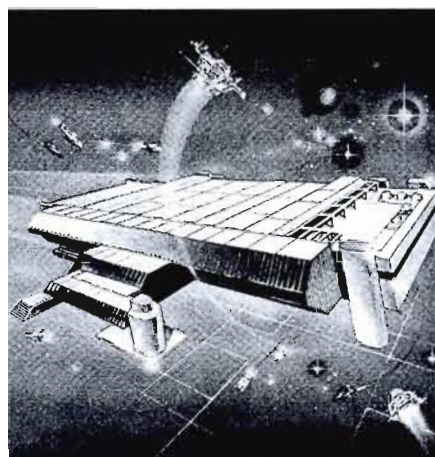


Figure 5.86 Illustration de l'époque de la réalisation du Palais de congrès originel : un vaisseau spatial « mal atterri ». (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 5, Montréal, janvier-février 1982.)

Les architectes de l'agrandissement récent proposent donc de rétablir les liens piétonniers afin de restaurer à tout le moins certains parcours du secteur, liens qu'ils qualifient de « naturels ». Le réseau viaire carrossable demeure cependant définitivement interrompu, notamment à l'endroit du prolongement de la rue Jeanne-Mance et de deux autres voies entravées déjà lors des opérations antécédentes de renouveau urbain. En effet, les rues Cheneville et Côté demeurent bloquées, au sud de la rue Viger, mais le parcours vers le

<sup>86</sup> Extrait d'une lettre ouverte du directeur de l'École d'architecture de l'Université de Montréal, Georges Adamczyk, « Pour le respect de la procédure et du public », *Le Devoir*, lundi 27 septembre 1999.

sud est assuré par un passage piétonnier dans l'axe de l'entrée de la rue de l'Esplanade et vers la rue de la Gauchetière. L'illustration du concept principal du projet (fig. 5.87) montre les trois anneaux qui dissimulent les fonctions liées au transport, entre lesquels les architectes proposent, pour reconnecter le tissu urbain, d'aménager des passages publics intérieurs. Ces passages ne rétablissent cependant pas l'intégrité des rues qui constituaient, selon la carte Goad de 1912 (fig. 5.88), le tissu historique, que nous montrons en superposition au schéma de l'équipe Saia Barbarese (fig. 5.89). Les passages « naturels » souhaités ici pour rétablir le tissu urbain demeurent alors du domaine des piétons et le rez-de-chaussée est conçu comme un prolongement de ces parcours. Un lien avec le réseau souterrain piéton est également réalisé. Malgré la masse ininterrompue du super îlot, le projet propose de retisser la continuité des rues de la ville en ménageant des rues intérieures publiques, sorte de vastes corridors lumineux flanqués d'espaces locatifs. Passages ou galeries marchandes – modèle fréquent dans les villes européennes – ou variantes au niveau de la rue du modèle de la ville intérieure montréalaise ? Quoiqu'il en soit, les concepteurs du projet semblent proposer l'un ou l'autre de ces archétypes urbains sans pour autant y parvenir, faute d'animation caractéristique : question de design, d'aménagement ou question de dynamique commerciale ?

Comme dans le cas du projet de la Caisse, un réseau piétonnier alternatif relié au réseau des transports publics (le métro et les autobus<sup>87</sup>) propose ici un nouveau segment de la ville intérieure. Cependant, contrairement au projet voisin (la Caisse), les passages de ce nouveau complexe sont à vocation commerciale. Le passage qui s'élève au-dessus de l'avenue Viger pour connecter ce nouveau segment piétonnier au quartier chinois – ce passage conduit vers le hall du Palais du côté de la place de l'Esplanade – suscite une autre comparaison avec le projet de la Caisse. Ce parcours évoque la qualité tridimensionnelle que nous avons remarquée dans le projet voisin : une sorte de *promenade urbaine étagée*. Une nouvelle tendance se dessine : celle d'ouvrir le monde souterrain de la ville « intérieure » montréalaise vers l'univers de la rue et des éventuelles terrasses et jardins suspendus baignés de lumière naturelle, denrée appréciée dans les villes nordiques. Ce trait nouveau peut être

---

<sup>87</sup> Le Palais abrite deux terminus d'autobus : des aires d'attente intérieures ventilées mécaniquement et situées à proximité des entrées de la place Jean-Paul-Riopelle et de l'avenue Viger permettent aux usagers d'accéder au Palais, à partir des arrêts d'autobus, à l'abri des intempéries.



considéré comme une mise à jour des grands précédents montréalais que sont les complexes Desjardins et la place Ville-Marie (ou encore le réseau des pavillons du campus urbain de l'Université du Québec à Montréal), qui privilégient une ségrégation entre les passages souterrains et ceux de la ville traditionnelle hors sol.



Figure 5.87 Schéma du principal concept du projet : retisser les liens piétonniers. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

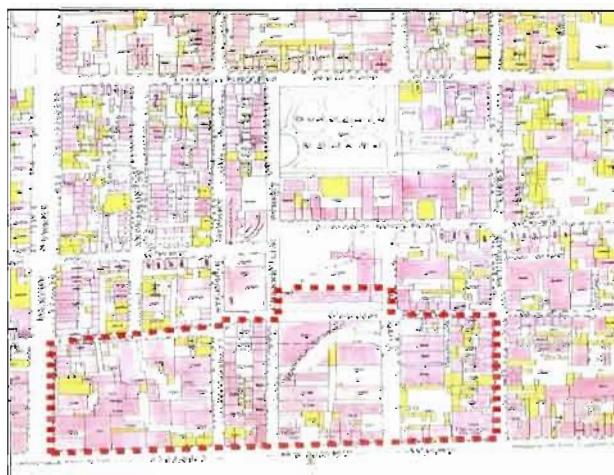


Figure 5.88 Schéma du réseau des rues qui constituait, selon la carte Goad (1912), le tracé de la trame historique (surligné par nous) en superposition au schéma de l'équipe Saia. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

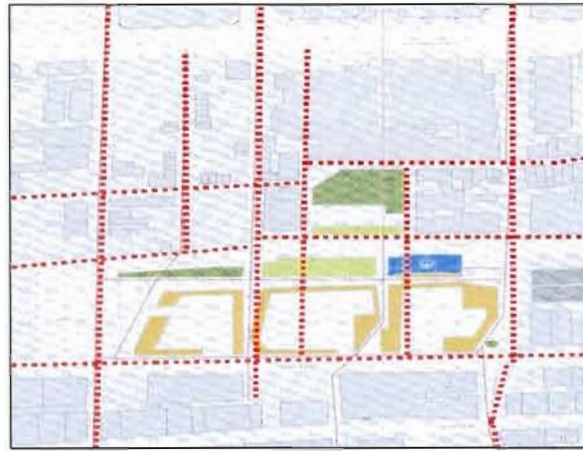


Figure 5.89 Schéma du réseau des rues qui constituait, selon la carte Goad (1912), le tracé de la trame historique (surligné par nous) en superposition au schéma de l'équipe Saia. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

### Entre quatre quartiers : l'intégration architectonique

Rétablir les liens piétonniers apparaît aux architectes d'autant plus congru que le quadrilatère du Palais devient, en quelque sorte, une plaque tournante qui relie quatre quartiers (au sud le Vieux-Montréal, au nord le quartier chinois, à l'ouest le Quartier international et à l'est un site à développer au sein du faubourg Saint-Laurent). Pour cette raison, tout en maintenant un dénominateur commun – « la transparence du verre » –, les architectes veulent donner à chacune des quatre façades un caractère propre « de façon à s'intégrer tout naturellement au quartier auquel elle fait face<sup>88</sup> ». Michael Carroll décrit d'ailleurs le Palais comme un caméléon<sup>89</sup> dont la couleur de peau change selon le contexte. Il attribue à cette stratégie d'intégration le mérite de concilier deux principaux objectifs de design apparemment opposés : s'intégrer au contexte et s'en démarquer.

*Ultimately the Palais' chameleon character does two things at once: in changing its stripes from gray to intense colour it is both part of the fabric and an object that demands attention. It behaves well in its urban context but does not fail to create a memorable moment as we look through pink, blue and chartreuse lenses upon what*

<sup>88</sup> Agence Saia Barbarese Topuzanov, *Palais des congrès*, texte non publié.

<sup>89</sup> Michael Carroll, « Chroma Chameleon », 2003.

*was, in an instant before, an everyday humdrum world. The lasting impression is a Palais des congrès that is decidedly unconventional*<sup>90</sup>.

Cependant, une telle stratégie – tenter, à l’occasion de chacune des quatre façades, un dialogue avec l’en-face – contrevient de toute évidence à la cohérence de l’expression architecturale de l’ensemble du complexe. Serait-elle la conséquence des méthodes de projet typomorphologiques et des réglementations qui les imposent dans le but de sauvegarder le caractère existant des quartiers ? Examinons, à l’aide des documents projectuels, les traces de la démarche adoptée pour chacune de ces façades.

La façade méridionale, celle sur la rue Saint-Antoine, est conçue de manière à constituer l’interface avec le quartier historique. Les promoteurs du projet décrivent ainsi les intentions des architectes :

À l’instar du Vieux-Montréal, c’est la pierre grise calcaire de Montréal qui y règne, en alternance avec le verre. En plus d’intégrer trois immeubles patrimoniaux (les façades de l’immeuble Rogers and King et de la Caserne de pompiers n° 20 ainsi que l’édifice Tramways), [cette façade est censée] s’apparenter à l’échelle humaine du quartier historique tout en respectant les exigences fonctionnelles du Palais, dont l’entrée et la sortie des camions, des autobus et des voitures, ainsi que l’accès aux passages piétonniers et aux commerces attenants<sup>91</sup>.

Deux objectifs sont donc issus des méthodes typomorphologiques : s’intégrer au « Vieux-Montréal » – en termes de choix des matériaux de parement – et « respecter » l’échelle humaine. L’omniprésence, tant dans la critique que dans la réglementation municipale, de ce modèle d’intégration aux édifices anciens à sauvegarder et au tissu historique qui jouxte les nouvelles constructions impose sans doute de telles intentions explicitées par l’architecte. Notons ici, dans les mêmes conditions, la différence d’attitude avec le projet de la Caisse – conçu après le projet du Palais –, dont les stratégies d’intégration n’incluent pas ce mimétisme du contexte adjacent. Le concept d’intégration du Palais, comme l’explique Mario Saia, est ponctuel, façade par façade : « comme l’îlot est immense, on a voulu adapter nos façades au caractère propre de chacune des rues avoisinantes ». Un dessin explicatif (fig. 5.90) de la main de Vladimir Topuzanov, l’un des architectes du projet,

<sup>90</sup> *Ibid.* (c’est nous qui soulignons).

<sup>91</sup> Source : site Internet [<http://www.congresmtl.com/fr/index.php>], consulté le 24 mai 2004.

dépeint cette stratégie : « pierre grise côté Vieux-Montréal, couleurs vives et transparence côté Centre-ville, vitrail coloré et transparent tel un tableau offert à la place publique ». Contrairement donc à la Caisse de Daoust Lestage qui impose une insertion dans le contexte où prévaut la cohérence de l'œuvre, l'équipe Saia Barbarese préconise plutôt une stratégie d'intégration qui contrevient à la cohérence de l'ensemble.

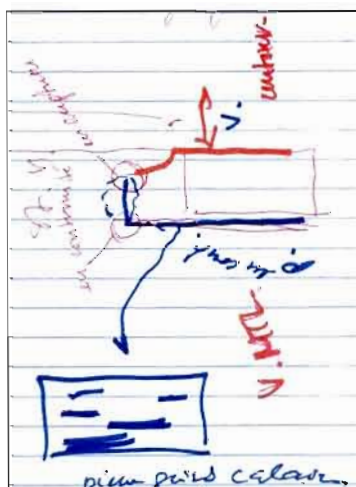


Figure 5.90 Croquis explicatif du concept d'intégration urbaine. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

Explicitement, l'intégration doit prendre forme en termes d'emploi de matériaux de revêtement « montréalais ». Implicitement, l'échelle humaine doit provenir des alignements et des rythmes d'implantation des façades anciennes sauvegardées. On peut constater ces intentions à l'examen des documents projectuels. Durant la démarche du projet, un soin minutieux est apporté à l'agencement des motifs horizontaux en bandes de pierre calcaire grise et noire de différentes textures (selon les dessins, cinq types de polis permettent de créer cinq textures différentes). Les figures 5.91 et 5.92 montrent quelques-unes de ces nombreuses études. Par contre, nous n'avons retracé aucune étude qui se rapporte aux bâtiments en face ni à l'appareillage typique de la ville historique ou à celui des édifices sauvegardés. Tout porte à croire que l'intention était, d'une part, de donner satisfaction à la prérogative intégrationniste (à la faveur d'un cliché plutôt vague qui consiste à imiter la « pierre grise de Montréal ») et, d'autre part, d'adopter en toute liberté un traitement « très contemporain » de la pierre de

revêtement. Dans ce cas, s'agit-il de rendre hommage au contexte ou à l'idée d'une convention, d'une montréalité établie ?

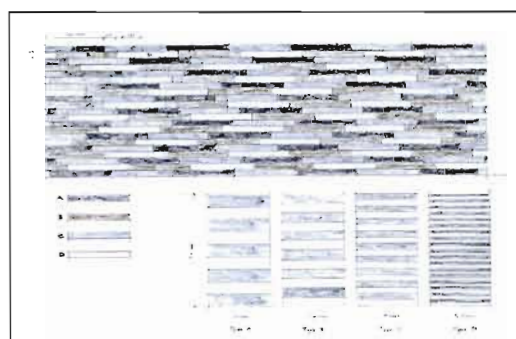


Figure 5.91 Études de l'agencement des motifs de pierre grise. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

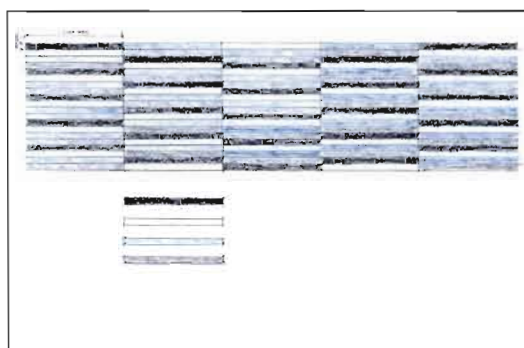


Figure 5.92 Études de l'agencement des motifs de pierre grise. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

Le choix des revêtements intérieurs procède d'une logique similaire. Des motifs des cinq textures de pierre grise se retrouvent repris, cette fois en granit, pour le revêtement des passages piétonniers donnant sur le Vieux-Montréal (voir par exemple la figure 5.93). De nombreux dessins d'étude montrent que d'autres options quant au choix des matériaux, comme celle illustrée dans l'« option métal » (fig. 5.94), sont aussi envisagées. En fin de compte, on opte pour le revêtement en « granit du palais » (fig. 5.95), sorte d'image de marque montréalaise en contraste avec la matérialité audacieuse de la façade principale toute en couleurs vives (ou peut-être est-elle censée la tempérer ?)





Figure 5.93 Motifs des cinq textures de pierre grise repris en granit pour le passage piétonnier donnant sur le Vieux-Montréal : option réalisée. Éclairage : couleurs et motifs lumineux. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

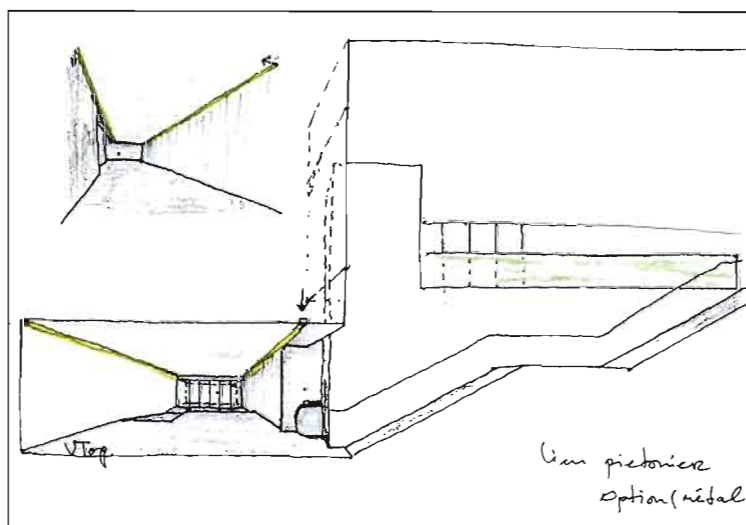


Figure 5.94 Études montrant les itérations pour les revêtements des passages : « option métal ». (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)



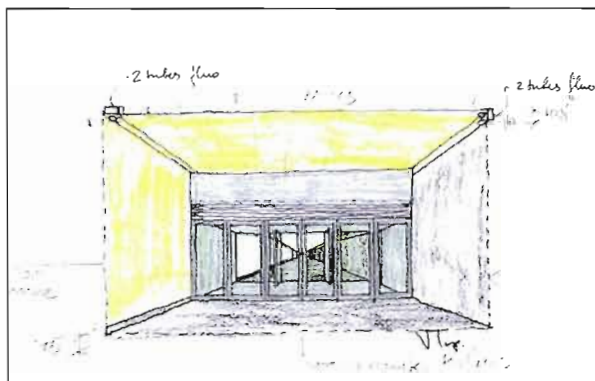


Figure 5.95 Étude montrant les itérations pour les revêtements des passages : option « granit du palais ». (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

Quant à la question de l'échelle humaine, cette intention annoncée par les architectes semble reposer, comme on peut le déduire des propos et des dessins recueillis, sur l'articulation et le morcellement de la façade qui se prolonge sur la rue Saint-Antoine. Nous avons retracé plusieurs étapes de raffinement de composition de cette façade dont la longueur pose manifestement (et comme il ressort de l'entrevue avec Hal Ingberg) quelques soucis relativement à son « échelle humaine ». Entre, d'une part, l'option d'une façade contemporaine traitée d'un seul pan sur toute la longueur de l'îlot et, d'autre part, celle respectant les alignements horizontaux dans la modénature des façades et le rythme de l'implantation des bâtiments historiques existants intégrés dans cette façade (fig. 5.96), les architectes ont recours à des compromis. L'idée de l'articulation du rythme des façades en harmonie avec la ville traditionnelle est délaissée au profit d'un plan continu revêtu de pierre grise de Montréal (voir un des premiers dessins de cette option, fig. 5.97).



Figure 5.96 Études pour la façade sud, détails. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

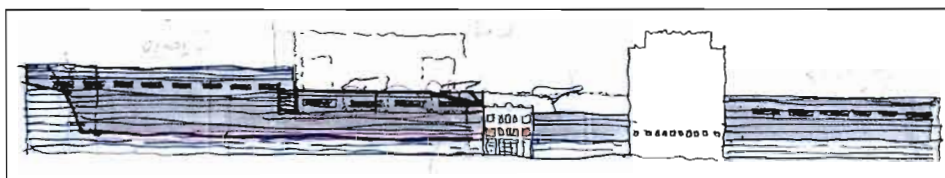


Figure 5.97 Études pour la façade sud, détails. (Archives de Hal Ingberg architecte.)

En définitive, malgré une minutieuse recherche d'intégration de textures et de finis de la pierre grise, et malgré les nombreuses étapes de composition de cette façade, le résultat n'arrive pas à maintenir, au terme des différentes itérations du projet, la qualité « d'intégration » visée. Cette façade devient la cible de critiques défavorables (« *That side of the building is widely viewed as the ugliest face of the ugliest building in town*<sup>92</sup> »), qui condamnent le projet pour son intégration mal réussie. En effet, Peter Lanken, que nous avons déjà cité pour avoir jugé le Palais indifférent à son contexte urbain, reprend, à propos de la façade sur Saint-Antoine, l'ironie du thème banlieusard en guise de référence négative :

[For] the south wall running almost 400 meters along St-Antoine St. [...] the program required the preservation of two existing facades [...] By joining these bits of architecture with endless expanses of long limestone blocks laid horizontally—using that wonderful material, in fact, like wallpaper—all their interest has been dissolved [...] That relentlessly dreary wall has turned a length of St. Antoine simultaneously into a back alley to Old Montreal and a highway aiming straight at the Molson Brewery, Repentigny and the suburbs beyond<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Mary Lamay, « Building's 'Ugliest Face' Won't be Touched », *The Gazette*, Montréal, 14 septembre 1999, p. D2.

<sup>93</sup> *Ibid.*

Peter Lanken fait écho à la plupart des critiques que nous avons rassemblées. En effet, force est de constater que l'intention des architectes de reprendre les thèmes du bâti propre au Vieux-Montréal en recouvrant des pans de cette façade de pierre grise (qu'on a eu soin d'aller chercher dans les carrières de Saint-Marc dans Portneuf) n'est pas concluante. De plus, cette stratégie de choix de matériaux – par convenance avec le voisin ou le vis-à-vis immédiat – accentue l'aspect déférent d'une telle intégration et n'apporte rien à la cohérence du nouveau bâtiment, car elle s'applique à cette seule partie du projet.

Pourtant, savoir traduire l'usage d'un matériau ancien en une tectonique contemporaine assujettie aux logiques constructives des technologies actuelles aurait sans doute pu servir de puissant *leitmotiv* pour un concept d'ensemble, comme cela a été le cas pour d'autres projets analysés (ceux de Dan Hanganu et de Daoust Lestage). Au lieu de cela, cette matérialité montréalaise occupe une place mineure dans le concept d'ensemble du projet. De fait, la montréalité des gestes architecturaux qui ont généré cette façade semble se plier, ponctuellement à cet endroit, aux idées reçues véhiculées dans les règlements d'urbanisme à Montréal et, notamment, dans celui de l'arrondissement Ville-Marie : - respecter des alignements ; - imiter des systèmes constructifs des bâtiments voisins, *a fortiori* si ceux-ci sont anciens, et s'en tenir, pour l'apparence, à l'imitation des matériaux de revêtement. Peter Lanken relève d'ailleurs, pour la façade méridionale du palais, l'aspect superficiel de l'emploi de la pierre de revêtement du Palais qui *fait faux* (« *like wallpaper* »). Implicitement, il reconnaît le mérite d'un design qui reproduit l'effet de l'épaisseur du mur de maçonnerie comme c'est le cas dans les projets que nous avons étudiés précédemment (Dan Hanganu et Daoust Lestage).

On se doit de conclure ici que l'emploi d'une matérialité reconnue « montréalaise » – la pierre grise – n'est pas, dans le cas du Palais, une garantie de réception favorable en ce qui a trait à l'intégration du projet dans le paysage urbain montréalais. D'autres gestes touchant le choix et l'assemblage des matériaux se révèlent davantage significatifs, et nous y reviendrons.

Or, fallait-il vraiment tenter cette intégration en référence à l'imposant front du Vieux-Montréal, qui dresse un véritable mur de pierre, tel un souvenir de l'ancienne fortification, face à un quartier contemporain, le Quartier international de Montréal ? La cohérence du

corridor urbain de la rue Saint-Antoine aurait tout aussi bien pu être servie si l'on avait choisi d'ériger deux fronts, chacun affirmant son appartenance à une époque différente. La limite du Vieux-Montréal qui s'arrête avec le trottoir sud de cette rue est affirmée de manière plus convaincante dans le projet de l'îlot de la Caisse, où l'expression architecturale de part et d'autre de la rue Saint-Antoine exprime, par le traitement des matériaux et l'expression contemporaine des nouveaux édifices, l'appartenance à deux quartiers distincts. La vue depuis l'ouest vers l'est (fig. 5.98) convainc : tout en incorporant plusieurs façades anciennes, la parenté architecturale entre la Caisse et le Palais aurait pu créer un alignement de façades résolument contemporaines face au bel alignement de façades historiques du Vieux-Montréal (dont l'îlot du Centre de commerce mondial de Montréal qui respecte l'expression de ce caractère historique).

Au nord, le Palais côtoie l'extrémité sud-est du quartier chinois. Le tissu urbain historique ayant déjà été sensiblement éliminé par les interventions urbaines précédentes, le projet d'agrandissement du Palais doit composer avec la façade du Palais d'origine et avec les liens existants, par l'intermédiaire du passage surélevé enjambant l'avenue Viger, vers la place de l'Esplanade. L'espace urbain de cette place est déjà configuré, dans sa forme contemporaine, par la construction – dans sa limite méridionale – de l'ancien Palais (fig. 5.99) et par le complexe Guy-Favreau au nord. Historiquement, le site correspond à l'emplacement du jardin de l'école Saint-Laurent aujourd'hui disparu, et non à celui du square Dufferin, quelquefois mentionné. Est-ce de la mémoire de ce jardin dont il s'agit lorsque s'exprime le choix du concept de réaménagement, à l'occasion du projet de l'agrandissement du Palais, de cette place en mal d'urbanité ? Quoiqu'il en soit, le hall Viger de l'ancien Palais est prolongé pour reconfigurer la place de manière à établir un dialogue plus intime entre la figure du square de cet espace public et celle du hall intérieur du Palais.



Figure 5.98 Entrée du Palais de congrès, dans l'alignement de la rue Saint-Antoine, d'expression architecturale contemporaine, faisant face au front du Vieux-Montréal. (Photographie Alena Prochazka.)



Figure 5.99 Configuration de la place de l'Esplanade en mal d'urbanité avant l'intervention récente. (Photographie Alena Prochazka.)

Pour souligner la superposition du neuf sur l'ancien, la limite du Palais d'origine est traitée ici tel un vestige du passé. Dans ce hall, la matérialité légère de l'agrandissement de verre et de métal contraste avec la structure exposée de béton de l'ancien hall qui apparaît, selon un observateur, telle une ruine sculpturale<sup>94</sup>. Le statut de ruine historique, une sorte de recyclage mémoriel d'un moment antérieur, matérialise l'intention des architectes

<sup>94</sup> Carroll, « Chroma Chameleon », 2003.

d'« intégrer les vestiges du patrimoine montréalais issus de toutes les époques, y compris de l'histoire contemporaine de notre ville ». Cela devient en effet « une autre façon d'ancrer le Palais dans son environnement<sup>95</sup> ». Implicitement, sans qu'une telle intention ait été consignée, la reconfiguration du square appelle la mémoire du lieu que constitue le jardin intime d'un séminaire (devenu une école par la suite) en cet emplacement (voir fig. 5.88). L'aménagement paysager du jardin de l'Esplanade conçu par Claude Cormier<sup>96</sup> semble exploiter cette mémoire du jardin en ayant recours à une plantation de pommiers décoratifs, « [celui-ci étant] perçu comme l'arbre emblème de Montréal qui fleurit au mois de mai dans une symphonie de rose<sup>97</sup> ». Le pommier décoratif à floraison rose (*Malus Makamik*) est adopté pour aménager de nombreux parcs et alignements le long des rues de Montréal depuis 1960, à l'époque du grand embellissement de la ville, à l'occasion de l'Exposition universelle. Depuis, ce cultivar issu d'espèces endémiques du continent nord-américain est reconnu comme l'un des symboles identitaires de Montréal. Le livre *Les arbres de Montréal*<sup>98</sup>, qui a fait partie des ouvrages de référence de Claude Cormier durant le processus de design de ce projet, en fait explicitement état (fig. 5.100).

<sup>95</sup> Source : site Internet de CNW Telbec [<http://mesnouvelles.branchez-vous.com/communiques/cnw/DIV/2002/12/c0625.html>], consulté le 15 décembre 2002.

<sup>96</sup> Diplômé d'agronomie de l'Université de Guelph, d'architecture de paysage de l'Université de Toronto et d'histoire et de théorie du design de l'Université Harvard, Claude Cormier est l'auteur de paysages qui en disent long. Des paysages qui cherchent principalement à solliciter des émotions. Des paysages aux multiples qualités terrestres, sensuelles et ludiques. Des paysages qui, même s'ils puisent leurs références à la vraie nature, portent en eux l'empreinte de l'architecte paysagiste. À la tête de l'entreprise Claude Cormier architectes paysagistes inc. qui réunit des amoureux de nature et d'artifice comme lui, Claude Cormier remporte de très nombreux prix, dont le prix Frederick Todd de l'Association des architectes paysagistes du Canada, en 2001, qui reconnaît l'ensemble de son œuvre.

Reconnu, selon les propos de l'architecte Mario Saia, pour son imagination débordante et son enthousiasme communicatif, Claude Cormier ne cesse de faire parler de lui... ou plutôt de ses aménagements. Qu'il s'agisse de son Jardin de bâtons bleus à Métis, de sa place D'Youville à Montréal ou de son Jardin de Montréal à Shanghai, son œuvre fait couler beaucoup d'encre.

<sup>97</sup> Texte promotionnel publié sur le site Internet [[www.congresmtl.com](http://www.congresmtl.com)], consulté le 24 avril 2003.

<sup>98</sup> Martin Gaudet, *Les arbres de Montréal*, Montréal, Fides, 1997.





Figure 5.100 Illustration de la floraison spectaculaire du pommier, place Albert-Duquesne à Montréal. (Tiré de M. Gaudet, *Les arbres de Montréal*, Montréal, Fides, 1997.)

Dans l'esprit des architectes et des promoteurs, cette floraison rose symbolise l'amitié qu'entretiennent Montréal et la Chine. Cette place publique (jardin de l'Esplanade) est située à l'extrémité occidentale de la rue piétonne qui constitue le cœur du quartier chinois, l'un des lieux phare du Montréal multiethnique. L'intention du concepteur est que « les délégués qui souhaiteront prendre l'air entre deux sessions de travail pourront s'aventurer dans cette forêt et s'y reposer. Ils y entreront comme s'ils entraient dans un gigantesque bouquet de fleurs. C'est très simple, mais aussi symbolique de l'amitié qu'entretient notre ville avec la Chine<sup>99</sup>. »

Dans la démarche de Claude Cormier, la symbolique de cette plantation évolue pourtant au gré de plusieurs itérations : d'une « boule de cèdres » (fig. 5.101) à une plantation de cerisiers (un référent chinois, fig. 5.102), pour finalement opter pour un référent perçu comme proprement montréalais. À la fin, l'aménagement de la place de l'Esplanade, à la lisière du Quartier chinois, se veut plutôt une évocation d'une qualité montréalaise (les pommiers roses, fig. 5.103) et un clin d'œil au Jardin de Montréal en Chine, que l'architecte a conçu pour Shanghai. Ce serait donc par un surprenant détour ou *travelling*<sup>100</sup> Montréal-

<sup>99</sup> Source : site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.

<sup>100</sup> Le concept de *travelling* est de Jocelyn Létourneau dont nous traiterons plus loin. (Jocelyn Létourneau, « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage (réflexions à partir du cas du

Shanghai-Montréal que cet indice de montréalité se verrait confirmé en tant que symbole de Montréal (pour avoir symbolisé Montréal à Shanghai, cette idée-image identitaire est ensuite recyclée dans un projet à Montréal). Claude Cormier emploie d'ailleurs ce pommetier à floraison rose comme indice de montréalité dans d'autres projets qu'il conçoit avec l'équipe Saia Barbarese (par exemple dans la Proposition du plan d'ensemble de Benny Farm, 2003, fig. 5.104).

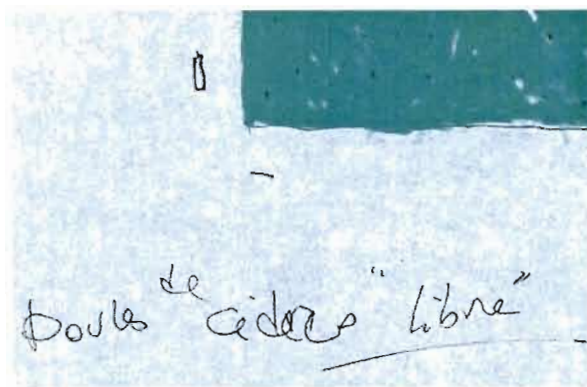


Figure 5.101 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : boule de cèdres. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

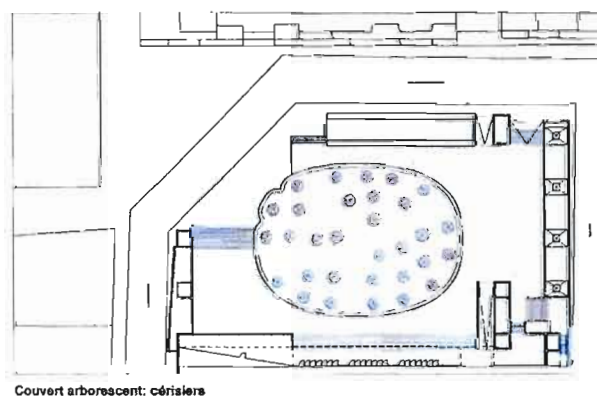


Figure 5.102 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : cerisiers. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

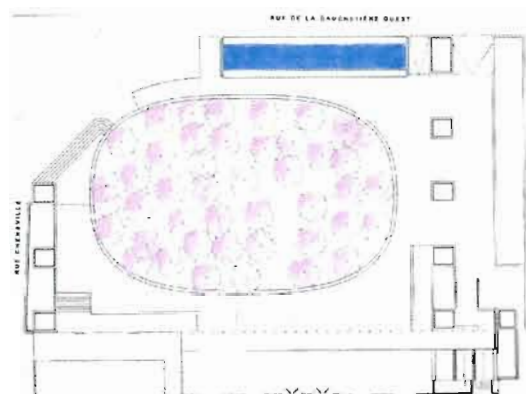


Figure 5.103 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : pommetiers.  
(Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

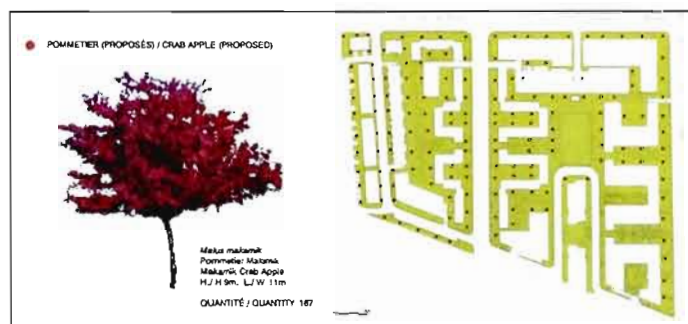


Figure 5.104 *Malus makamik* proposé pour le projet de plan d'ensemble de Benny Farm.  
(Proposition de plan d'ensemble de *Benny Farm*, 22 septembre 2003, Saia Barabarese  
Topuzanov architectes et Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

D'autres indices de montréalité s'inscrivent dans le design de l'Esplanade : « à la tectonique végétale emblématique s'allie celle des matériaux en dur : ce jardin, créé sur une grande dalle de béton, est constitué de trente et un monticules de terre ovales reliés par des sentiers de pierre calcaire typique de Montréal<sup>101</sup> ». L'évolution de ce concept est bien visible au fur et à mesure des itérations des croquis conceptuels. D'une plantation par étendue compacte (fig. 5.105) à l'amoncellement de végétaux (fig. 5.106), puis à une distribution aléatoire d'arbres seuls (fig. 5.107), le concepteur opte pour « une nature urbanisée<sup>102</sup> » à

<sup>101</sup> Texte promotionnel publié sur le site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.

<sup>102</sup> Annotation qui accompagne ces dessins sur les papiers-calque.

géométrie fluide dont la figure suit les motifs d'écoulement des eaux de surface (fig. 5.108). La solution retenue opte encore une fois pour une thématique identitaire déjà consacrée : « relier entre eux 31 monticules de terre ovales par des sentiers en pierre calcaire typique de Montréal. Au cœur de ces monticules seront plantés des pommiers décoratifs, l'arbre emblème de Montréal<sup>103</sup>. » (fig. 5.109)



Figure 5.105 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : plantation par étendue compacte. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

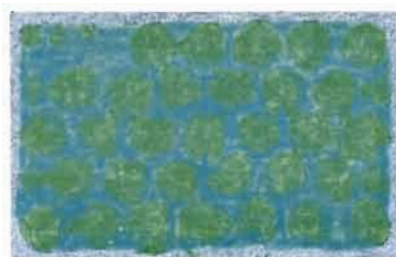


Figure 5.106 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : amoncellement de végétaux. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)



Figure 5.107 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : distribution aléatoire d'arbres seuls sur monticules. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

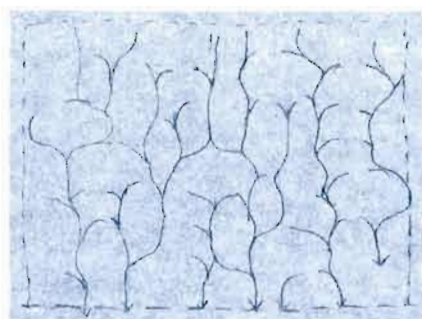


Figure 5.108 Croquis-concept pour le jardin de l'Esplanade, détail : géométrie fluide dont la figure suit les motifs d'écoulement des eaux de surface. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

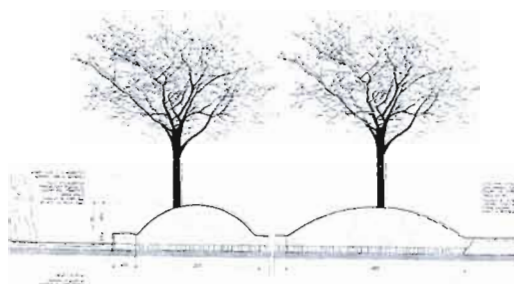


Figure 5.109 Dessin d'étape pour le jardin de l'Esplanade, en coupe, de monticules plantés d'arbres seuls : la solution retenue, détail. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

Ainsi, le concept final du jardin de l'Esplanade recycle deux indices de montréalité reconnus, le pommelier à floraison rose et, pour le dallage, la pierre calcaire de Montréal. Aux yeux des promoteurs du Palais, ce sont ces deux aspects du projet qui permettent d'affirmer que. « [p]our compléter les facettes de la nouvelle personnalité du Palais, Mario Saia, l'architecte-concepteur du projet, a fait appel à l'un des meilleurs architectes paysagistes au Canada, Claude Cormier [dont les interventions] renforceront la personnalité tout à fait montréalaise du bâtiment<sup>104</sup> ».

Cet espace public trouve-t-il pour autant une qualité de square urbain vivant, agréable à fréquenter ? Son échelle, qui évoque davantage un lieu intime, cadre-t-elle mieux avec la

<sup>104</sup> Source : site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.



figure du petit square de quartier ? On peut le penser à la comparaison de l'état antécédent à celui de la nouvelle place de l'Esplanade.

L'ancienne place, tel un grand parvis d'un équipement urbain (le Palais) dont l'échelle est en rupture avec celle du bâti environnant, arrivait mal à arrimer deux univers (voire deux échelles) : celui d'un grand complexe à celui d'un quartier intime. En effet, le complexe Guy-Favreau borde cette place au nord et présente une façade modulée à l'échelle de la rue de la Gauchetière, commerçante et piétonne, qui aboutit sur la place. L'aménagement précédent, organisé en une vaste esplanade minérale inclinée vers cette façade (voir fig. 5.99), donnait l'impression de s'y buter, ce qui créait une impression de démesure. Le nouvel aménagement (fig. 5.110) semble avoir retrouvé une échelle plus intime, en harmonie avec celle du quartier, tout en créant une véritable « chambre urbaine » annexe aux espaces semi-publics du Palais. Du coup, l'ambiguïté qui affligeait l'aménagement précédent – due à l'exiguïté de l'entrée principale de cet immense complexe – se trouve éliminée.



Figure 5.110 Le nouvel aménagement de la place de l'Esplanade. (Tiré du site Internet [[http://www.aapq.org/fiches\\_projets/CC\\_Esplanade.html](http://www.aapq.org/fiches_projets/CC_Esplanade.html)] consulté le 17 décembre 2007. Photographie Jean-François Vézina.)

### **Le paysage des toits : la question de la cinquième façade**

Puisqu'elle contribue sans conteste au dialogue entre un édifice et son contexte bâti immédiat, la toiture d'un édifice forme en quelque sorte une cinquième façade. Qu'elle offre, par un aménagement en terrasse accessible, une vue sur la ville ou qu'elle soit visible depuis les lieux environnants plus élevés, son rapport avec le contexte bâti influe sur l'intégration de l'édifice au paysage urbain.



Dans le cas du Palais, on imagine, aux étapes préliminaires du projet, plusieurs gabarits et dispositifs d'aménagement des toits. De l'idée d'un toit-terrasse en surplomb de la place Jean-Paul-Riopelle (fig. 5.111 et 5.112) ou de celle d'une tour d'angle (sud-ouest) abritant un hôtel, on vient, en option finale, à réduire la hauteur de l'élévation ainsi que les aménagements accessibles pour s'en tenir à une dalle régulière munie de terrasses d'une superficie limitée.

Finalement, seules deux terrasses occupent partiellement le paysage du toit du Palais : le niveau panoramique qui donne, à l'est, sur une terrasse extérieure et, à l'ouest, sur un belvédère offrant une vue sur les édifices du centre-ville de Montréal. L'œuvre d'art *La poussée vers le haut* de Francine Larivée<sup>105</sup> est pour sa part installée sur le toit du Palais. La fortune critique fait état des intentions exprimées pour cette œuvre : « tournée vers les origines, [...] sorte d'œuvre paysagère urbaine juchée dans les hauteurs, celle-ci fait référence autant à l'environnement actuel qu'au paysage anciennement dessiné par la nature<sup>106</sup> ». Et, selon les promoteurs du Palais,

*La poussée vers le haut*, de Francine Larivée [...] est le symbole d'une grande rencontre sur le toit du Palais. Née du besoin de créer un environnement particulier sur un toit d'environ 4180 mètres carrés, *La poussée vers le haut* rappelle que le Palais est construit sur une ancienne rivière. Au milieu de la journée, le ciel se fond avec le toit. L'idée de l'eau est renforcée par des prèles de bronze de deux mètres de hauteur<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Francine Larivée déploie sa créativité dans une pratique artistique multidisciplinaire qui s'étend de la peinture au dessin, de la photographie à la sculpture et à la réalisation d'œuvres monumentales intégrées à l'architecture et à l'environnement. Ses œuvres se retrouvent dans des collections privées au Canada et aux États-Unis, ainsi que dans des collections publiques, dont celles du Musée des Beaux-Arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal et de la Banque d'œuvres d'art du Canada. En 2002, elle remporte le prix Victor-Martyne-Lynch-Stauton du Conseil des Arts du Canada. Elle a réalisé, entre autres, *Un paysage dans le paysage* pour les Jardins des Métis, *la Réparation* au parc Marcellin-Wilson à Montréal, un monument commémoratif pour les victimes de génocides. (Source : site Internet officiel du Palais des congrès de Montréal [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.)

<sup>106</sup> Bernard Lamarche, « Des îlots de réflexion », *Le Devoir*, samedi 30 novembre et dimanche 1<sup>er</sup> décembre 2002.

<sup>107</sup> Source : site Internet officiel du Palais des congrès de Montréal [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.

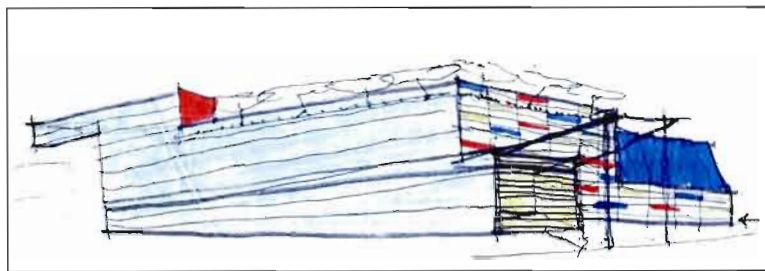


Figure 5.111 Agrandissement du Palais des congrès de Montréal. Études de composition des volumes. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

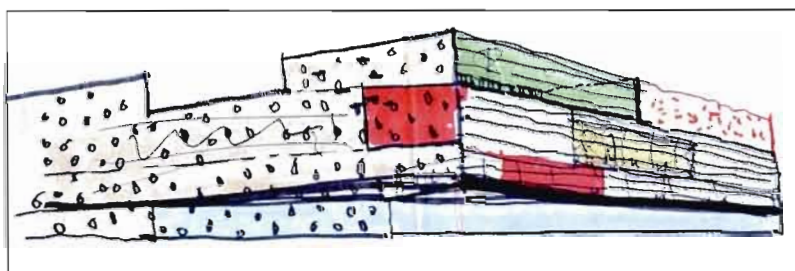


Figure 5.112 Agrandissement du Palais des congrès de Montréal. Études de composition des volumes. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

Cette « poussée » fait ainsi écho à l'ancienne rivière qui coulait tout près de la rue Saint-Antoine, pratiquement sous le Palais. Francine Larivée est donc tentée de rappeler cet ancien cours d'eau, en créant un effet miroir avec le ciel. La conceptrice fait appel, pour ce projet, à un « ancrage thématique » à l'histoire du lieu :

J'ai été chercher des cartes anciennes [...] J'ai pensé ramener une mémoire antérieure, même antérieure à la présence des Européens sur le territoire américain. La topographie du terrain est composée d'une rivière. De plus, une des pointes de la forteresse [du mur de l'enceinte de la vieille ville] est presque à l'emplacement actuel du Palais des congrès. À l'intérieur des murs, des jardins étaient subdivisés en carrés<sup>108</sup>.

Pour traduire ce thème, la surface du toit est recouverte de gravier de verre bleu recyclé, mélangé à du verre bouteille foncé en quantité moindre. « Le plan d'eau est symbolisé par le gravier de verre bleu cobalt et vert transparent », souligne l'artiste. Une terrasse longe la toiture et s'offre à la vue depuis le bâti voisin : « Ce qu'il y a d'intéressant,

<sup>108</sup> *Ibid.*

c'est que ce paysage urbain [est] visible des édifices environnants. Avec le miroitement du verre, l'effet ressemble à celui des plans d'eau<sup>109</sup>.» Le concept de cette œuvre revendique, tout comme celui du Palais, un discours d'intégration au site. Cette fois, l'artiste fait appel à une symbolique de mémoire des lieux dans une traduction quasi littérale et dont l'astuce consiste à établir une lecture dont la prétendue évidence pourrait être mise en doute. Selon notre instrument d'analyse, il s'agit d'une ressemblance foucaldienne par analogie au sein d'une méthode projectuelle d'investissement identitaire d'interprétation mémorielle qui fait appel à l'évocation de moments significatifs.

Dans l'ensemble, les aménagements sur le toit du nouveau Palais ne servent que les besoins du programme intérieur qui appelait une terrasse en guise de fenêtre sur l'extérieur. L'idée de la cinquième façade – en rapport avec l'aménagement du plan de la toiture vu d'en haut à partir du bâti voisin – n'est ici qu'esquissée et demeure sans impact sur la lecture de l'édifice.

### **Le contexte et la transparence**

Selon ses architectes, le projet du nouveau Palais mise sur le concept de la transparence dans le but de s'inscrire dans le contexte :

[G]râce à la paroi vitrée, le Palais et la ville ne font qu'un : de l'intérieur, on voit la ville, de l'extérieur, on voit l'animation du Palais, lieu de rencontre, d'échanges et de communication [...] De nuit, par sa transparence, l'édifice prolonge et accueille l'espace public urbain. De jour, ce sont les jeux de couleurs qui priment. De nuit, la transparence reprend le dessus<sup>110</sup>.

La transparence est réalisée surtout grâce à la façade occidentale habillée de panneaux de verre colorés. Front principal du nouveau Palais, cette façade qui donne sur la rue de Bleury impose la présence du Palais dans le contexte du Quartier international. Dans l'esprit des architectes, cette façade contribue à créer la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle par cette connectivité du Palais et de l'espace public (par la transparence et par les accès multiples).

---

<sup>109</sup> Propos de l'artiste rapportés par Bernard Lamarche, « Des îlots de réflexion », 2002.

<sup>110</sup> Source : site Internet [[www.congresmtl.com](http://www.congresmtl.com)], consulté le 20 mai 2004.

Malgré cela, l'insertion de cette façade au sein du bâti qui entoure la place est vivement critiquée. Par exemple, pour Peter Lanken, la façade ouest, impropre pour encadrer une place publique, s'intègre particulièrement mal au contexte de la ville :

[Consider] *the muti-coloured wall at the west end. If the objective was to make a great façade facing an urban square, it fails. Great facades in similar situations are symmetrical (think of the Dominion Square Building), accentuate their extremities (Notre Dame Basilica) and emphasize their entrances (the Bank of Montreal on Place d'Armes)*<sup>111</sup>.

Au lieu de cela, Peter Lanken observe que le Palais arbore « *a flat wall on a lopsided building with off-centre doors*<sup>112</sup> ». L'auteur évoque implicitement la figure canonique du square traditionnel montréalais. Il renvoie les architectes à une méthode de design basée sur des référents datant des époques historiques et en propose l'émulation dans ce projet récent. Pourtant, toute cette place, sa figure, les bâtiments qui l'entourent (tous érigés récemment) et son emplacement même sont issus du projet de requalification du QIM.

Optant pour une facture résolument contemporaine, les architectes traduisent manifestement par ces choix de design leur credo pour le projet du Palais : « L'architecture d'aujourd'hui est une architecture universelle [Le] Palais [sera] à la fine pointe de tout ce qui se fait dans le monde. Minimaliste et moderniste à la fois.<sup>113</sup> » Véritable vitrail, cette façade projette, de jour et grâce à l'ensoleillement, des jeux de lumière colorée tantôt sur les surfaces de l'immense foyer, tantôt sur le parvis extérieur souligné d'une marquise de verre givré. À travers ce filtre de couleurs, la vue sur le Quartier international est « mise en cadre » d'une manière toute particulière (fig. 5.113). Partout, à partir des déambulateurs intérieurs qui longent les rues de Bleury et Viger, on peut découvrir Montréal sous un regard inédit grâce aux perspectives et aux percées visuelles sciemment choisies par le concepteur. Cette stratégie de design, la transparence, vise à réaliser ce que les architectes nomment le concept de « l'insertion du projet dans le tissu urbain ».

<sup>111</sup> Peter Lanken, « Suburban Design Downtown », 2002.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Entrevue avec Mario Saia parue dans le bulletin publié par le Palais des congrès de Montréal sur le site Internet [www.congresmtl.com], consulté 2 octobre 2003.



Figure 5.113 À travers un filtre de couleurs, la vue du Quartier international de Montréal est mise en cadre d'une manière toute particulière. (Photographie Alena Prochazka.)

Le Palais mise aussi sur l'ouverture vers l'espace public de la ville : trois ouvertures depuis les passages intérieurs accessibles au public (aux angles sud-ouest, nord-est et nord-ouest aboutissent les « rues intérieures », comme les nomment les architectes), une quatrième au nord vers la place de l'Esplanade, moins publique, car elle n'est pas directement reliée au réseau des passages intérieurs publics et donne directement sur les espaces réservés aux fonctions principales du Palais à un niveau supérieur. Les architectes optent pour un marquage de verre coloré afin de signaler les trois entrées des parcours publics, s'appuyant sur l'idée de transparence intérieur-extérieur. Le parti architectural de ces connexions avec la ville dépend beaucoup de ce concept de taches lumineuses et colorées judicieusement disposées aux entrées publiques (fig. 5.114) tel qu'on le constate dans un croquis explicatif de la main de Vladimir Topuzanov (fig. 5.115).



Figure 5.114 Marquage de couleur et de lumière de l'entrée à l'angle nord-ouest des rues de la Gauchetière et Saint-Laurent. (Photographie Alena Prochazka.)

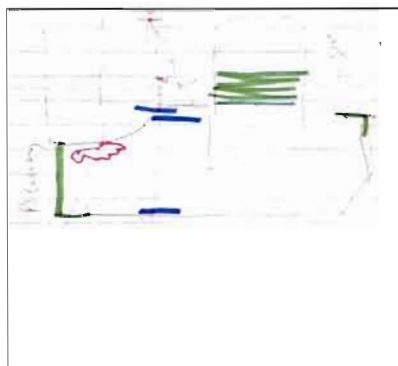


Figure 5.115 Croquis explicatif du concept de signallement, par marquage de couleur, des entrées ouvertes au public. Basé sur l'idée de la transparence intérieur-extérieur. (Dessin Vladimir Topuzanov, 2004.)

Le dispositif de transparence réalisé par l'entremise de ces vitrines colorées permet aux architectes d'exprimer par la matière l'une de leurs principales intentions pour le Palais : « Convivial, transparent et résolument actuel, le nouveau Palais sera ouvert vers l'extérieur, vers la ville et ses gens<sup>114</sup>. » Ces intentions de design reflètent, dans l'esprit des architectes, les idiosyncrasies locales : « Soyons donc nous-mêmes : contemporains, inventifs et ouverts sur le monde<sup>115</sup>. » Manifestement, on a ici recours à des stratégies d'intégration au contexte montréalais qui ne tiennent pas de l'imitation ou de l'analogie avec le bâti existant. Le rapport avec le contexte est réalisé à l'aide de la méthode d'investissement identitaire par

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*



novation qui fait jouer des ressemblances foucaldiennes par sympathie, une sorte d'attirance entre les qualités des choses (ici : 1) la transparence intérieur-extérieur pour mettre en place le dialogue entre le bâtiment et son contexte par l'entremise de points de vue ; 2) le marquage des entrées, par l'entremise d'une expression architectonique inhabituelle pour Montréal, afin de faciliter la continuité des parcours piétonniers).

### **La lumière colorée : une montréalité nouvelle ?**

Selon les promoteurs, « l'entrée protocolaire du nouveau Palais et sa verrière colorée ont contribué à créer la nouvelle place Jean-Paul-Riopelle, véritable pôle est du nouveau Quartier international<sup>116</sup> ». Pour leur part, les architectes décrivent ainsi leurs intentions de design : « La façade de la rue De Bleury aura un caractère cérémonial, car elle indiquera l'entrée principale. C'est là qu'on aura mis le plus l'accent, avec une façade colorée qui créera des effets tant de l'intérieur que de l'extérieur<sup>117</sup>. »

Ainsi, la façade occidentale reflète le véritable déploiement du thème principal du concept du projet : la lumière colorée et l'emploi de verre de couleurs vives. Cette matérialité assume ici une dimension identitaire qui s'ajoute, pour cette façade, à celle de la connectivité contextuelle décrite plus haut.

Le Palais, l'un des plus récents projets iconiques de Montréal, affiche une façade « hyper moderne », comme le disent ses promoteurs. Cette figure osée exprime l'une des nouvelles images que désirent projeter les promoteurs de Montréal pour faire face à la concurrence des villes mondiales : la joie de vivre festive aux référents latins. Chaleureuse, festive et conviviale : l'architecture du Palais vient renforcer cette caractéristique très « actuelle » des Montréalais, lit-on dans un texte promotionnel<sup>118</sup>. Les architectes précisent ainsi les intentions qu'ils ont mis en matière : « Ce Palais, c'est Montréal... Il est d'un naturel

<sup>116</sup> Source : site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 24 avril 2003.

<sup>117</sup> Entrevue avec Mario Saia parue dans le bulletin publié par le Palais des congrès de Montréal sur le site Internet [www.congresmtl.com], consulté 2 octobre 2003.

<sup>118</sup> Source : site Internet [http://www.congresmtl.com/fr/index.php], consulté le 24 mai 2004.

*festif* [...] Il est résolument *actuel*, mais il fait revivre le passé<sup>119</sup>. » Ces épithètes qui qualifient l'identité de Montréal ne tardent pas à être exploitées par les promoteurs du Palais :

S'il est vrai que l'architecture exprime d'abord une civilisation, Montréal possède en son Palais des congrès un ambassadeur de choc. En un coup d'œil se dévoile la *personnalité* [...] *chaleureuse et créative* [...] d'une ville unique en Amérique du Nord. À l'image de Montréal, [...] l'environnement [qu'offre] le Palais est *convivial*, festif, professionnel et résolument *ouvert sur le monde*<sup>120</sup>.

Tout en cherchant à promouvoir la différence, ce discours semble renouer avec l'image de Montréal créée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967 : celle d'une ville ouverte sur le monde.

En somme, à la différence des autres grands palais des congrès nord-américains, celui de Montréal se distingue, de l'avis de ses concepteurs et de ses promoteurs, par son « ambiance chaleureuse, festive et conviviale », tout comme ces caractéristiques d'ambiance distinguent Montréal des autres villes nord-américaines. Or, l'ambiance festive est associée aux couleurs : « Sous *les feux de la verrière* du Palais, qui l'empreint d'une *ambiance festive*, la place Jean-Paul-Riopelle reflète la multiplicité du caractère de Montréal, à la fois ville historique, centre d'affaires important et haut lieu de rencontres internationales<sup>121</sup>. »

Cependant, selon certains critiques (cités plus haut), les aspects architecturaux mis en place – dans l'intention de se distinguer de cette manière sur le plan international – nuisent à l'intégration du projet à son contexte et, par ce fait, cadrent mal avec le caractère du bâti montréalais. Ce projet est-il emblématique aussi par la controverse qu'il suscite entre l'image identitaire montréalaise traditionaliste consacrée et une certaine image associée au désir de renouveau ? Y a-t-il lieu dans ce cas de chercher, dans ce projet, des éléments d'une mise à jour de la montréalité ? Naturel festif, personnalité chaleureuse et créative, caractère actuel et convivial, ouvert sur le monde, comment ces épithètes sont-elles traduites par l'entremise des

---

<sup>119</sup> *Document de référence : Art et architecture* diffusé sur le site Internet du Palais de congrès de Montréal [<http://www.congresmtl.com/fr/index.php>], consulté le 10 septembre 2004 (c'est nous qui soulignons).

<sup>120</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

<sup>121</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

registres du langage architectural ? Quelles sont les filiations, révélées dans les documents projectuels, des idées-images mises à contribution ?

Pour traduire ces intentions en architecture, on a recours au concept prédominant de la façade protocolaire toute en couleurs composée de panneaux de verre ; elle arbore deux séries de cinq couleurs chatoyantes répétées, en séquences de rose, de bleu, de jaune et de vert acidulé (fig. 5.116). Nous avons trouvé, dans les archives de Hal Ingberg, de nombreuses études de composition de cet assemblage (fig. 5.117).



Figure 5.116 Façade du Palais des congrès de Montréal composée de panneaux de verre colorés. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

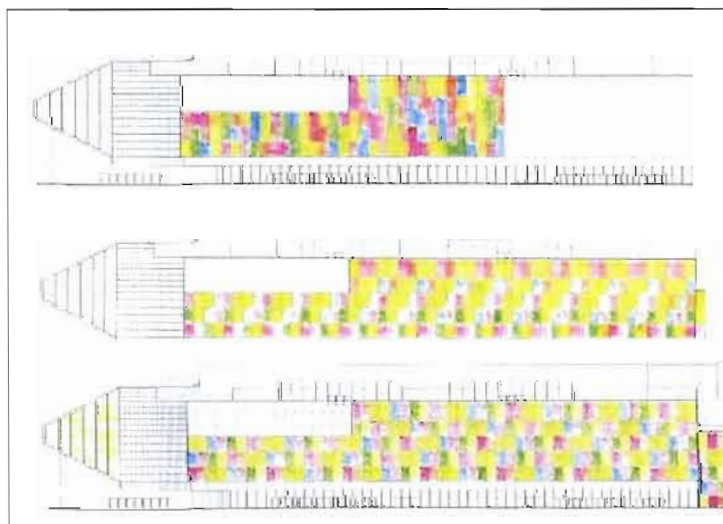


Figure 5.117 Études de composition des panneaux de verre teintés de couleurs vives. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)

En proposant cet immense vitrail coloré, les architectes s'inspirent (selon les traces révélées dans les documents conceptuels et selon les propos recueillis en entrevues) du vitrail de la mosaïque de Marcelle Ferron en façade de l'édicule de la station de métro Champ-de-Mars (fig. 5.118), voisin du Palais. Le concept de ce trait distinctif du Palais doit être attribué aux deux principaux collaborateurs de l'équipe d'architectes pour ce projet : Hal Ingberg<sup>122</sup>, consultant indépendant, et Vladimir Topuzanov – le plus jeune associé de la firme Saia Barbarese Topuzanov architectes – qu'Ingberg nomme volontiers « *perhaps the finest architect I know, period*<sup>123</sup> ». Vladimir Topuzanov applique la thématique de la lumière colorée aux éclairages d'ambiance dans les passages intérieurs et extérieurs du Palais, ce qui, du coup, crée une qualité de textures et de lumière distinctive (fig. 5.93). D'innombrables dessins-études font état d'une véritable démarche artistique de la part de cet architecte (fig. 5.120).



Figure 5.118 Verrière de la station de métro Champ-de-Mars à Montréal, Marcelle Ferron, 1968. (Photographie Alena Prochazka.)

<sup>122</sup> Prix du Conseil des Arts du Canada, résidence en architecture à Barcelone 1991 et Prix de Rome en architecture 1993-1994, où il développe son concept « *of the architectural intervention as a seamless disruption of the familiar* », expliqué par David Theodore en ces termes : « *new construction can look like it's always been there, yet still make us take a second look at the stuff that surrounds us* ». (Cité dans Davis Theodore, « A Promising 'Young' Architect », *The Gazette*, Montréal, 2 novembre 2002, p. H2.

<sup>123</sup> Cité dans Theodore, « A Promising 'Young' Architect », 2002.

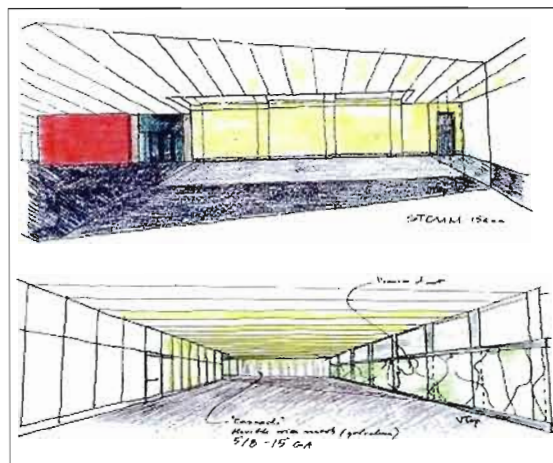


Figure 5.120 Croquis conceptuel d'éclairage du plafond du grand passage. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

La filiation de l'expression architectonique tout en verre coloré et des plafonds lumineux – traits distinctifs du Palais – remonte cependant à l'œuvre de Hal Ingberg. Sur le site Internet de son agence, on explique cette filiation en ces termes :

Le thème de la « lumière artificielle » se fonde sur une recherche de longue haleine qu'a menée Hal Ingberg sur la continuité matérielle et spatiale ininterrompue (*seamlessness*), ainsi que l'intérêt qu'il porte au potentiel perceptuel (sic) du verre coloré depuis un séjour professionnel à Londres (1997-1998)<sup>124</sup>.

Tel que l'ont révélé nos entrevues, le milieu architectural anglais fascine Hal Ingberg pour l'innovation architectonique et la recherche de nouveaux matériaux. C'est là qu'il découvre le verre coloré transparent ou semi-réfléchissant laminé qui permet d'obtenir, grâce à une pellicule pigmentée insérée entre les couches de verre, une gamme de plus de 600 teintes partiellement ou entièrement réfléchissantes. Lors de son travail à l'agence Harper Mackay architectes à Londres en Angleterre, Hal Ingberg collabore en 1998 au design du projet de la Proctor House, dans lequel des panneaux de verre coloré sont disposés en rythmes verticaux sur une double peau en verre. Une sous-face de verre translucide

<sup>124</sup> Extrait du site Internet de Hal Ingberg [www.halingberg.com], consulté le 5 mai 2004.



semblable à une surface-lanterne placée sous le bâtiment<sup>125</sup> éclaire un passage et le hall intérieur (fig. 5.121) de l'édifice. Dans la logique des recherches entreprises à Londres en 1997-1998, ces stratégies architectoniques servent ensuite d'inspiration à la conception de l'agrandissement du Palais de congrès de Montréal. Cependant, faute de budgets suffisants, l'utilisation du verre semi-réfléchissant est abandonnée au profit du simple verre coloré transparent intercalé entre deux couches de verre trempé, laminé. Quant à l'auvent lumineux du Palais (fig. 5.122), il tirerait son inspiration du projet londonien de la Proctor House.



Figure 5.121 Proctor House, Harper Mackay architectes, 1998. (Archives de Hal Ingberg, architecte.)



Figure 5.122 Auvent lumineux du Palais des congrès. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

---

<sup>125</sup> *Ibid.*



À Londres, Hal Ingberg côtoie aussi l'architecture de Will Alsop, l'un des protagonistes européens de l'emploi des parois doubles en verre de couleurs. Au Canada, nous connaissons Will Alsop comme l'auteur du spectaculaire agrandissement de l'Ontario College of Art and Design à Toronto, ainsi que du projet contemporain de la conception du Palais, la Peckham Library (1999, lauréat du prix Stirling en 2000) à Londres d'Alsop & Stormer Architects. La filiation entre ce projet et l'intervention de Hal Ingberg dans le projet du Palais est manifeste.

Pour sa part, Hal Ingberg poursuit, depuis son expérience londonienne, une expérimentation tout en lumière et en couleurs qu'il nomme *Lumière artificielle*. Dans une entrevue, Hal Ingberg précise : « Ce matériau, lorsqu'il est semi-réfléchissant et posé sur plusieurs surfaces, est capable de créer une continuité spatiale qui procure des sensations oscillant simultanément entre opacité et clôture, de même qu'un jeu de réflexions multiples<sup>126</sup> ». De l'avis d'un critique<sup>127</sup>, « cette matière a quelque chose de poétique et de futuriste » et servirait donc l'intention de concevoir un Palais « résolument contemporain ». Le travail et la réflexion sur la lumière que poursuit Ingberg sont également inspirés du travail d'artistes contemporains tels que James Turrell et Dan Flavin, auxquels Hal Ingberg voue une grande admiration. Hal Ingberg considère son travail sur « la tectonique et la composition » architecturales comme un investissement artistique qui ignore les limites des professions, des genres. Cette attitude se reflète dans l'ensemble de ses réalisations. La fortune critique de son œuvre fait état de cette contribution particulière à la culture architecturale montréalaise.

Hal Ingberg est un architecte passionné par les pouvoirs du verre coloré transparent et semi-réfléchissant. Du Palais des congrès à l'installation *Lumière artificielle* au Centre canadien d'architecture, il explore certaines facettes de ce matériau qui permet un dialogue sans fin entre les espaces, la matière et l'humain [...] Le Palais des congrès et l'installation *Lumière artificielle* ont en commun de vouloir remettre en question nos qualités perceptives tout en nous permettant d'étendre notre compréhension de l'expérience spatiale propre à l'architecture. Hal Ingberg, à sa façon, souhaite nous pousser vers d'autres formes de perception qu'il voudrait à mi-chemin entre l'art

---

<sup>126</sup> Emmanuelle Vieira, « Réflexion et transparence. Les possibilités infinies du verre coloré », *Le Devoir*, 8 et 9 mars 2003.

<sup>127</sup> *Ibid.*

contemporain, la technologie et un monde virtuel que nous commençons à peine à explorer<sup>128</sup>.

En effet, le thème de la *lumière artificielle* dans l'œuvre de Hal Ingberg est devenu un *leitmotiv* de ses projets : l'installation au Centre Canadien d'Architecture (2002), l'installation *Réflexions colorées* au Festival international de jardins, Grand Métis (concours, réalisation 2003) où il enveloppe une section d'un boisé de panneaux de verre coloré réfléchissant, l'installation dans le cadre de la Biennale de Montréal (2004) à la Place des arts, ainsi que dans ses projets non réalisés comme le Chapiteau des arts pour la Cité des arts du cirque (2002, finaliste du concours, Hal Ingberg architecte et Birtz Bastien architectes et NPI Paysage + Parent Latreille architectes paysagistes), l'entrée de la Place des arts (2002, projet de concours en collaboration avec Ary Alavanthian, designer industriel et Stéphane Huot, designer graphique) mettent en vedette des panneaux lumineux de verre coloré.

Dans l'esprit des architectes du Palais donc, la matérialité de lumière colorée sert de référence à la fois au contexte immédiat (la verrière de Marcelle Ferron à l'édicule du métro de la station Champ-de-Mars), aux tendances architecturales actuelles et à l'image de « joie de vivre » festive montréalaise que les promoteurs de Montréal désirent faire valoir sur la scène internationale. Nous aurons l'occasion de discuter de la pertinence et des filiations de cette idée-image festive au chapitre suivant. Pour le moment, constatons que cette expression architecturale particulière représente, dans l'intention des concepteurs et des promoteurs de ce projet, l'ambiance festive, actuelle et ouverte sur le monde attribuée à Montréal. Une fois encore, le rapport avec le contexte est réalisé à l'aide de la méthode d'investissement identitaire par novation, qui fait jouer des ressemblances foucaldiennes par sympathie, une sorte d'attrance entre les qualités des choses. D'une part, les architectes font jouer ici une ressemblance avec les réalisations qui relèvent de la culture architecturale actuelle dont on interprète des aspects qui se prêtent à un ancrage local : la verrière colorée. D'autre part, une ambiance, qu'on dit montréalaise (la joie de vivre), est traduite en langage architectural (la lumière colorée). Si un effet de série – à Montréal – s'avérait, le verre coloré en façade pourrait constituer un nouveau trait de la montréalité dont nous aborderons les filiations locales au chapitre suivant.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

La contribution de Hal Ingberg et de Vladimir Topuzanov nous amène à aborder un autre aspect de ce projet catalyseur d'identité : celui de l'intégration de l'art visuel et de l'architecture.

### **L'œuvre d'art public : une dimension identitaire**

À l'enseigne de la thématique des couleurs vives, la présence de l'œuvre d'art dans l'architecture de cet important équipement public sert les objectifs des promoteurs ainsi que le concept global du projet. Rappelons que l'un des objectifs de ce concept global visait à mettre en scène la « personnalité créative » de Montréal tout en la conjuguant à une expression « résolument actuelle ». Ces épithètes sont-elles traduites par l'entremise d'autres registres du langage architectural ? Selon l'architecte du projet, Mario Saia, il faut créer un Palais résolument actuel *où l'art s'intègre à l'architecture*. En effet, si « le nouveau Palais des congrès doit d'abord et avant tout être actuel : inventif, convivial et ouvert sur le monde », insiste l'architecte Mario Saia, les architectes tiennent à « privilégier des œuvres d'art qui participent à l'ensemble, comme s'il s'agissait d'un seul et même geste de création<sup>129</sup> ». Claude Cormier, architecte paysagiste, l'un des créateurs retenus pour contribuer à cette interprétation, renchérit : « Qu'est-ce qui distingue Montréal du reste de l'Amérique du Nord ? Son pouvoir de création, j'en suis convaincu. C'est ce que le Palais, grâce à son architecture, à ses œuvres d'art et à ses aménagements paysagers, tâchera d'illustrer<sup>130</sup>. »

Selon l'un des architectes, Michel Languedoc<sup>131</sup>, la place donnée à l'art dans ce projet correspond à l'intention de singulariser ce bâtiment parmi ses semblables des autres villes du monde qui offrent ce type d'équipement et de faire du coup référence aux idiosyncrasies de la société locale. Il dit que « [l]e Palais est un édifice public qui veut se démarquer pour attirer de nouvelles clientèles, notamment une clientèle américaine. Il est donc nécessaire de faire

<sup>129</sup> Source : site Internet de CNW Telbec [<http://mesnouvelles.branchez-vous.com/communiqués/cnw/DIV/2002/12/c0625.html>], consulté le 11 décembre 2002.

<sup>130</sup> Source : site Internet [[www.congresmtl.com](http://www.congresmtl.com)], consulté le 24 avril 2003.

<sup>131</sup> L'architecte Michel Languedoc est depuis 1975 associé principal de la firme Les Architectes Tétreault Parent Languedoc et associés.

une architecture qui se distingue, et non nécessairement une architecture de prestige [...] Pour mener à bien ce projet, nous avons misé sur une des facettes de notre culture qui est reconnue en Amérique du Nord : le haut niveau de créativité des Québécois<sup>132</sup>. » C'est dans ce but que les architectes choisissent d'intégrer de manière particulièrement intime les œuvres d'artistes à l'architecture.

Paul Saint-Jacques, président-directeur général de la Société du Palais des congrès de Montréal, précise : « [L]e Palais des congrès joue un rôle d'ambassadeur et de promoteur de Montréal auprès d'organisations et de clientèles venant d'ailleurs. Le Palais est un partenaire important parmi ceux dont le mandat est de faire le pont entre notre communauté et le monde entier. Nous avons réellement une mission internationale<sup>133</sup>. »

Les observateurs semblent s'accorder sur le haut degré de créativité qui distingue Montréal et qui, pour certains, semble se matérialiser par la forte présence d'art public dans le paysage urbain :

*To get a sense of Montreal: where it gets its joie de vivre, it helps to spend time walking along its streets. Vanish into open doorways. This city is an artful place, with many public sculptures courting pedestrians along sidewalks and breeding idleness in town squares<sup>134</sup>.*

On voit apparaître ici la notion de *joie de vivre*, un *leitmotiv* qui sera repris à la fois comme qualificatif de l'architecture du Palais – en résonance avec le paysage montréalais – et comme justificatif des choix de design de la part des créateurs. L'idée de la joie de vivre y est liée à un environnement haut en couleur doté d'œuvres d'art, particulièrement dans les espaces publics et semi-publics.

---

<sup>132</sup> Ces propos sont tirés d'une entrevue avec Michel Languedoc publiée sur le site Internet [www.congresmtl.com], consulté le 25 mai 2003.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Guide touristique de Kirk Johnson et David Widgington, *Montreal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*, Montréal, Cumulus Press. Traduit de l'original par Hélène Rioux (trad.), *Montréal vu de près : voûtes, frontons et gargouilles*, Montréal, XYZ, 2002 (c'est nous qui soulignons).

C'est ainsi que le projet du nouveau Palais mise sur l'intégration des arts visuels et de l'architecture en recherchant l'harmonie entre l'investissement artistique dans l'architecture et les œuvres d'art qui la complètent.

L'ancien Palais avait déjà accordé une place importante aux œuvres d'art québécoises<sup>135</sup>, mais c'est dans son agrandissement que la présence véritablement architecturale des œuvres est marquante. Le thème de la qualité de la lumière aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur et la présence de couleurs vives unissent en effet les concepts architecturaux à ceux des installations paysagistes et de l'éclairage. Parmi les œuvres récentes issues du projet de l'agrandissement, les plus marquantes sont dues aux architectes eux-mêmes, en particulier Claude Cormier (son installation-jardin intérieur). Les autres œuvres récentes sont signées par Francine Larivée (*La poussée vers le haut*, le jardin sur le toit dont nous avons déjà traité) et par Jean-François Cantin, Michel Lemieux et Victor Pilon en collaboration avec Martin Leblanc de N.O.M.A.D.E. : un diptyque nommé *Translucide*<sup>136</sup>, situé sur la façade principale du nouveau Palais.

L'harmonie entre l'investissement artistique dans l'architecture et les œuvres d'art est particulièrement éloquente dans le nouveau hall de Bleury. Sa conception démontre une cohésion artistique entre le jardin minéral intérieur, de l'architecte paysagiste Claude Cormier, et certaines des interventions des architectes. Nous pensons notamment à l'approche artistique qui a guidé la création de la grande façade en vitrail, à l'éclairage des plans horizontaux et à la composition plastique des entrées marquées de verre coloré (fig. 5.123). Ainsi, par exemple, la cohésion artistique entre le jardin minéral intérieur réalisé par Claude Cormier et l'éclairage des plafonds conçu principalement par l'architecte Vladimir

---

<sup>135</sup> Les œuvres qui habitent le Palais depuis ses débuts sont : les portes conçues par les artistes Lucie Laporte et Joseph Marcil, Jean-Pierre Legros, Carole Grenon, Armand Vaillancourt ; la sculpture-horloge de l'Esplanade (1983), d'Olga Zeldakova (avec Denis Matte) ; *Lophophore : oiseaux des Indes au plumage coloré*, œuvre de tissage (1983) créée par Denis Philippon ; *Au gré des vents*, installation de Marielle Rousseau-Vermette (1997) ; *Aurore boréale*, tapisserie de Louise Panneton ; *Horloge solaire*, d'André Mongeau. (Tiré du site Internet [<http://www.congresmtl.com>], consulté le 14 décembre 2002.)

<sup>136</sup> Il s'agit d'un diptyque qui illustre la vocation du Palais en tant que lieu de passage et de rencontre, un lieu d'échange de points de vue et d'interaction des perceptions. Sur la grande verrière, un visage et une main. Avec les jeux de soleil et d'ombres, la main tente de rejoindre le visage. C'est à ce moment que la symbolique de la communication prend tout son sens.

Topuzanov mérite bien sa place parmi les œuvres d'art public montréalaises remarquables (fig. 5.124). Avant de s'attarder à la démarche conceptuelle de Claude Cormier pour cette œuvre, notons que l'impressionnante collection de dessins et d'études de la main de Vladimir Topuzanov témoigne de la mesure de l'investissement artistique de ce dernier lors de la conception de l'ambiance chromatique et lumineuse des intérieurs du Palais. L'aménagement intérieur se distingue par un minutieux travail de lumière et de couleur effectué par l'architecte (fig. 5.125). Ses compositions où priment les couleurs vives et contrastantes demeurent non seulement l'une des marques de cohésion artistique avec le travail architectonique du grand vitrail en façade, mais sont en elles-mêmes, pour chacun des lieux investis, des œuvres d'art (fig. 5.126). La grande façade en vitrail réalisée selon le concept de l'un des architectes, Hal Ingberg, est elle-même une œuvre d'art qui envahit le hall principal (fig. 5.127) et elle ne manque pas de participer à la cohésion artistique entre les créations du Palais.

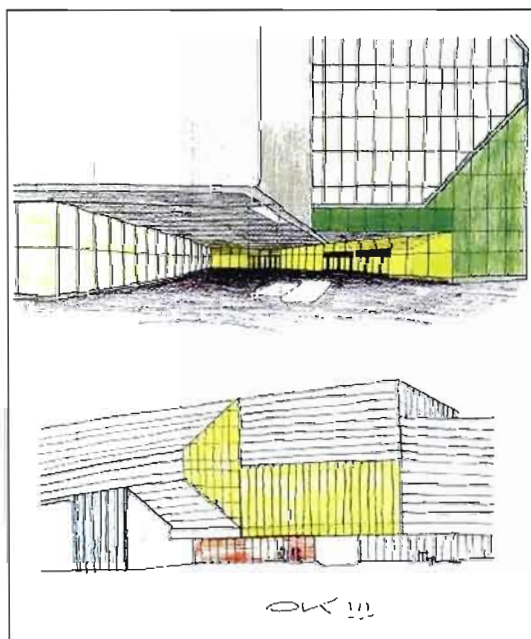


Figure 5.123 Entrées d'angle signalées par leur traitement de verre coloré en harmonie avec des œuvres d'art et le thème architectural principal du Palais des congrès, la couleur. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)





Figure 5.124 Une cohésion artistique se dégage entre le jardin minéral intérieur conçu par l'architecte paysagiste Claude Cormier et l'éclairage des plafonds conçu par l'architecte Vladimir Topuzanov de l'agence responsable de la conception du bâtiment. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

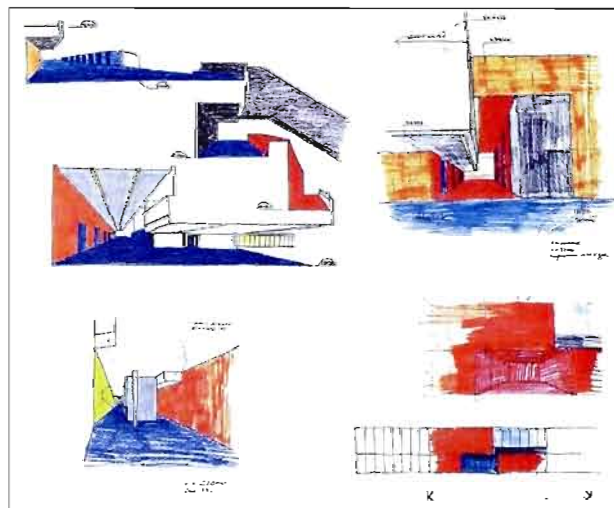


Figure 5.125 L'aménagement intérieur du Palais des congrès se distingue par un minutieux travail sur le concept de lumière et de couleur effectué par l'architecte. (Dessin Vladimir Topuzanov. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)



Figure 5.126 L'investissement artistique des architectes : composition de couleurs vives dans l'architecture d'intérieur. (Photographie ©Marc Cramer, gracieuseté de l'auteur. Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)



Figure 5.127 La grande façade en vitrail est elle-même une œuvre d'art conçue selon le concept de l'un des architectes, Hal Ingberg, et ne manque pas de participer de la cohésion artistique entre les créations du Palais des congrès. (Photographie Hal Ingberg.)

Ce travail d'investissement artistique et le recours aux couleurs vives serait ici la traduction du caractère de joie de vivre et du pouvoir de création que les promoteurs et les architectes désirent mettre de l'avant en tant que mise à jour de l'idée de la montréalité. C'est ainsi que, dans d'autres projets de l'équipe Saia Barbarese Topuzanov, l'utilisation de couleurs vives contribue à tisser ce caractère du paysage urbain montréalais contemporain (Habitations Benny Farm<sup>137</sup>, fig. 5.128).

<sup>137</sup> Benny Farm, Saia, Barbarese, Laverdière, Giquère architectes ; chargé de projet : Mario Saia ; équipe de design : Dino Barbarese, Vladimir Topuzanov, André Laverdière ; architecte

Pour compléter les facettes de la nouvelle personnalité du Palais, Mario Saia fait appel à Claude Cormier. Les critiques sont unanimes pour souligner que les aménagements paysagers signés Claude Cormier, architecte paysagiste, contribuent à doter le Palais d'une personnalité haute en couleurs. C'est dans l'intervention de Claude Cormier que les thèmes de la joie de vivre – traduite par un usage ludique de couleurs vives – et de la transposition créative des traits de la montréalité demeurent les plus manifestes. Claude Cormier utilise les teintes de rose pour concevoir les jardins de deux lieux stratégiques, à l'intérieur de l'Atrium et, à l'extérieur, sur l'Esplanade Viger. Cette dernière, une sorte de « forêt rose », n'est peut-être qu'une compagne plus sage de l'exubérante *Lipstick Forest/Le Jardin Nature Légère*<sup>138</sup> conçue par Claude Cormier qui exploite, par le recours à la couleur vive, les références à l'ambiance festive considérée, par les promoteurs et les concepteurs du palais, comme typiquement montréalaise. Coïncidence ou croisement d'un caractère qui serait dans l'air du temps ?



Figure 5.128 Couleurs vives en façade et dans l'aménagement intérieur du projet d'habitations Benny Farm, 2000, Saia, Barbarese, Laverdière, Giguère architectes. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)

*Le Jardin Nature Légère* est une installation de cinquante-deux troncs d'arbres roses qui occupent l'Atrium de Bleury, près de l'entrée pour qui vient de la place Jean-Paul-

---

paysagiste : Claude Cormier et Le Groupe Séguin Lacasse. (Projet publié dans *Canadian Architect*, mars 2001, *L'Architecture d'aujourd'hui*, janvier 2002.)

<sup>138</sup> En 2003, l'Institut de design Montréal décerne au projet *Le Jardin Nature Légère* son premier prix *ex æquo* dans la catégorie « aménagement paysager ». L'Association des architectes paysagistes du Canada décerne un deuxième prix à Claude Cormier pour cette œuvre, qui s'est démarquée parmi plus de soixante autres projets provenant de partout au Canada.

Riopelle. Ces cinquante-deux arbres sont des reproductions en béton d'arbres en bordure de l'avenue du Parc à Montréal. Comme dans la nature, il n'y en a pas deux qui sont semblables. Ce concept surréel a fait l'objet d'une démarche méticuleuse d'étude des rapports entre les artefacts naturels reconnus comme caractéristiques de Montréal (les alignements d'arbres le long des boulevards importants) et les artefacts d'un univers paysager reconstitué, une sorte d'interprétation, de traduction de ce trait de la montréalité. L'auteur décrit son projet en ces termes :

Les arbres du Palais sont inspirés des troncs des arbres de l'avenue du Parc à Montréal. On n'a rien inventé, on a juste recréé la forêt dans le Palais, mais pas n'importe comment. Pour moi, l'idée d'avoir des plantes à l'intérieur m'apparaissait trop banale. C'est ce qu'on fait dans un centre d'achats [*sic*], pas dans un grand centre de rencontres internationales comme le Palais des congrès de Montréal. Donc, nos arbres, on a décidé de les faire en béton et de les rendre surréels. Ils sont aussi abstraits dans leur conception qu'ils sont concrets dans leur interprétation. Ce *je-ne-sais-quoi montréalais, sa joie de vivre, ce côté latin qui nous distingue en Amérique du Nord*, nous voulions le voir *apparaître sur nos arbres*. C'est là où l'idée du rose nous est venue [...] Nous, ce que nous voulons, c'est du vrai faux, mais du faux surréel et abstrait. Vous verrez, malgré le degré d'abstraction, tout le monde va reconnaître la forêt, toucher aux arbres, goûter à son véritable côté ludique. Ce jardin, ce n'est pas New York, Los Angeles ou Londres. *C'est Montréal dans sa vraie personnalité*<sup>139</sup>.

Les documents projectuels du créateur permettent de suivre à la trace les choix de design faits à l'aide de relevés d'artefacts dans l'environnement montréalais et qui véhiculent la « personnalité de Montréal ». Il s'agit dans ce cas de références qui qualifient l'idée de montréalité en rapport avec un territoire identitaire global (une sorte d'image identitaire de la ville) plutôt que de références au contexte immédiat. Les formes de la forêt rose de Claude Cormier proviennent en effet d'un relevé méticuleux (fig. 5.129) des troncs d'érables matures qui flanquent une promenade piétonne de Montréal, l'avenue du Parc, le tout soigneusement consigné dans les documents projectuels. Par des translations conceptuelles (fig. 5.130 et 5.131), Claude Cormier propose un transfert de « montréalité » entre les artefacts végétaux et des artefacts artificiels – que l'auteur qualifie de vrai faux (*artificial but not fake*) – pour créer un objet d'art : le jardin intérieur situé en un autre lieu de la ville, le Palais.

---

<sup>139</sup> Source : site Internet [www.congresmtl.com ], consulté le 13 décembre 2002 (c'est nous qui soulignons).



L'alignement de troncs d'arbres qui accompagne le promeneur est considéré ici comme un indice d'une montréalité générique.

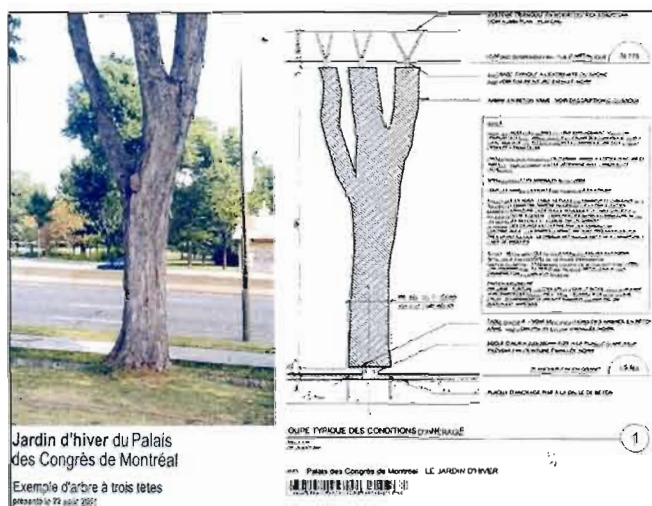


Figure 5.129 Relevés méticuleux d'arbres montréalais servant de modèles au jardin d'hiver de Cormier : « Exemple d'arbres à une, deux et trois têtes ». (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

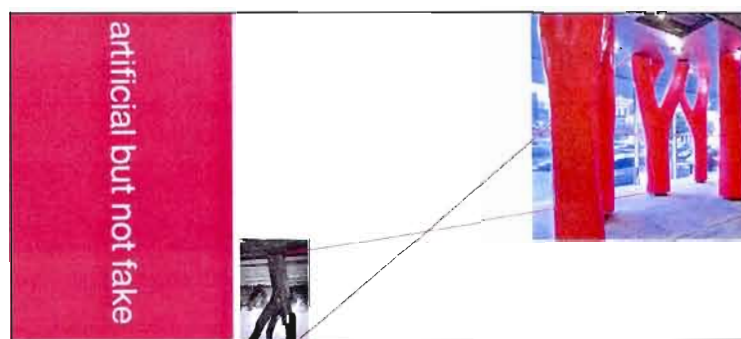


Figure 5.130 Jardin Nature Légère, Claude Cormier. Illustrations du concept préliminaire. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)



Figure 5.131 Le jardin d'hiver au Palais des congrès. Études préliminaires. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

D'autres relevés (fig. 5.132) parmi les artefacts de la *joie de vivre* montréalaise – ici traduite par l'utilisation des teintes des rouges à lèvres vendus dans les grands magasins – confèrent au projet une dimension identitaire supplémentaire, celle de la transcription architectonique de l'ambiance festive latine attribuée à Montréal. Qu'il s'agisse de la couleur vive, comme pour le recyclage chromatique de la *Lipstick forest* ou celui de « l'autre » forêt rose (implantée sur l'esplanade attenante au Palais) ou qu'il s'agisse de formes que le concepteur considère symboliques (l'alignement de tronc d'arbres), la méthode de recyclage de ces indices de montréalité procède, selon notre instrument d'analyse, par une ressemblance subtile des rapports à distance (c'est-à-dire l'analogie foucaldienne). C'est la méthode d'investissement identitaire par interprétation mémorielle qui consiste à traduire des caractères significatifs issus de la lecture que le concepteur propose du paysage d'une ville.



Figure 5.132 Lipstick forest : image utilisée à l'étape de conceptualisation. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

Cette méthode de recyclage symbolique caractérise d'autres œuvres de Claude Cormier pour cette ville. À l'instar de la figure des alignements d'arbres pour le *Jardin Nature Légère*, la méthode de Claude Cormier consiste, en effet, pour Montréal, à recycler les figures récurrentes qu'il considère inscrites dans l'imaginaire collectif. D'autres projets en donnent l'exemple : dans celui du concours pour le réaménagement du secteur d'entrée sur l'île de Montréal par le pont Jacques-Cartier (fig. 5.133), Claude Cormier relève la figure de la croix (les nombreuses croix d'églises, la croix du plan de la Place Ville-Marie) comme indice de montréalité. Il en fait la figure symbolique de ce lieu urbain d'importance identitaire (une



« porte » de la ville) : Claude Cormier propose un plan cruciforme surligné de la croix au sommet de l'église Sainte-Marguerite-Marie (architectes Ernest Cormier et Emmanuel Arthur Doucet, 1924-1945) qui domine cet immense espace, une sorte de parvis magnifié servant de véritable buttoir au flux automobile qui se déverse dans l'île.



Figure 5.133 Concept du projet de concours pour le réaménagement du secteur d'entrée de l'île de Montréal par le pont Jacques-Cartier. Claude Cormier, 2004. (Archives de l'agence Claude Cormier architectes paysagistes inc.)

Ainsi, les architectes, les aménagistes et les artistes, auteurs de l'œuvre d'ensemble qu'est le Palais, contribuent à un investissement identitaire autour de thèmes communs : la joie de vivre et le goût de la fête, propres à Montréal qui affleurent dans les couleurs de l'œuvre d'art et de l'architecture. Le recours aux couleurs vives reflète les références symboliques véhiculées dans les discours sur Montréal et son Palais des congrès à double titre : 1) références à l'image de Montréal, ville internationale (les couleurs vives renvoient à la joie de vivre festive), 2) références à la culture architecturale mondialisée (l'architectonique de panneaux de verre coloré en façade). Ce dernier indice de montréalité fait désormais office de symbole du Palais des congrès de Montréal (fig. 5.134), ambassadeur de Montréal.



Figure 5.134 Logo du Palais des congrès de Montréal tel qu'il apparaît sur le site Internet [[www.congresmtl.com](http://www.congresmtl.com)], consulté le 4 mars 2003

Jugement architectural à part, on peut affirmer, à la suite de notre incursion dans les discours et les documents qui ont engendré le projet, que le Palais serait, sur le plan de son intégration dans Montréal, une sorte d'hybride entre le « oser » délinquant et le « oser » réglementaire. La fortune critique – teintée par la controverse – qui a entouré ce projet porte par ailleurs quasi exclusivement sur les aspects de son intégration au contexte bâti immédiat et questionne surtout son rejet d'une imagerie identitaire déjà consacrée (la matérialité de la pierre grise de Montréal, les gabarits à « échelle humaine »). Face à cette critique, les concepteurs et les promoteurs du Palais tissent habilement un discours justificatif des décisions de design sur la thématique de l'intégration au contexte. Le Palais est pourtant perçu et conçu par ces créateurs comme « hyper moderne » et affiche une montréalité qui peut être vue sous un nouveau jour.

Le projet d'agrandissement du Palais des congrès que nous venons d'analyser, notamment par le biais ses interventions des différents créateurs, est un exemple éloquent où, par l'entremise des documents conceptuels, on peut suivre à la trace certains matériaux, formes, couleurs et ambiances du paysage urbain montréalais existant qui ont été recyclés et réinterprétés dans une démarche créative et novatrice. La manière de « recycler Montréal » dans ce projet montre l'aspect multivalent et complexe de la montréalité et témoigne aussi de la possibilité de sa mise à jour. Les caractères montréalais mis à contribution dans le travail des concepteurs y sont interprétés de manière nouvelle et sont d'autant réaffirmés par leur reprise dans d'autres projets.

En effet, depuis l'agrandissement du Palais des congrès, l'usage de la couleur vive apparaît chez d'autres créateurs qui œuvrent dans le secteur du Quartier international de Montréal, par exemple, dans le projet original de condominiums *U2*<sup>140</sup> des architectes Big City (fig. 5.135). Un *effet de série* peut être constaté dans un autre projet à venir dans le quartier, cette fois assorti d'un discours faisant état d'une intention qui vise clairement l'intégration à un contexte où l'expression architectonique du Palais fait désormais référence. Pour « bien insérer l'édifice dans son environnement », l'architecte Éric Huot, de Geiger Huot Architectes, dit, dans une entrevue, tout aussi bien avoir voulu diminuer le volume sur la rue résidentielle Anderson, en y « insérant des petites maisons de ville sur les deux premiers étages avec une porte sur trottoir », que « rendre hommage au Palais des congrès, [en utilisant] un jeu de couleurs dans les tons de bleu [...] Ce jeu de couleurs sera visible sur les murs-rideaux qu'on trouve au rez-de-chaussée, au 7<sup>e</sup>, au 19<sup>e</sup> et au 20<sup>e</sup> étages<sup>141</sup>. »



Figure 5.135 *Unity 2*, quartier Paper Hill à Montréal, Atelier Big City architectes, document du projet préliminaire (vers 2003, date non précisée). (Archives de l'agence Atelier Big City architectes.)

<sup>140</sup> Prix d'excellence 2003 de *Canadian Architect*.

<sup>141</sup> Christian Benoît Lapointe, « À louer : appartement au 20<sup>e</sup> étage, place Jean-Paul-Riopelle », *La Presse*, samedi 22 avril 2006, *Mon toit*, p. 7.

Nous venons de montrer que l'intégration réussie du projet du Palais est contestée, mais que la présence de ce bâtiment, et notamment de sa façade colorée, pourrait jouer un rôle dans le renouvellement de l'imagerie identitaire montréalaise. En effet, tout en s'inscrivant dans la mouvance de la culture architecturale actuelle, le principal apport de ce projet est de recycler et de réactiver une expression architectonique qui peut être perçue comme montréalaise : la lumière colorée et l'œuvre d'art comme matières d'architecture. Ces dernières n'évoquent-elles pas une matérialité latente à la « saveur » de Montréal ? L'utilisation du vitrail comme élément architectonique ou des œuvres d'artistes en symbiose avec celle des architectes ne constitue-t-elle pas une stratégie à laquelle on a, à maintes reprises, eu recours dans le paysage urbain au Québec et à Montréal ?

Vu sous cet angle, le flamboyant Palais des congrès de Montréal n'est pas un caprice d'architectes, mais une véritable contribution à une nouvelle montréalité. Le chapitre suivant nous permettra d'en discuter plus longuement. Nous tenterons de dévoiler, à partir des indices de montréalité dans les projets dont nous venons d'analyser les procédés de recyclage de l'imagerie identitaire, les traits de montréalité et les paradigmes qu'ils suggèrent.

## CHAPITRE VI

### LES TRAITS DE LA MONTRÉALITÉ ÉMERGENTE

Au terme de notre analyse, les projets présentés nous semblent en quelque sorte « délinquants » à plusieurs égards, face à la montréalité codifiée qui fait généralement consensus (voir la section 3.2 « Les paradigmes de la montréalité en projets »). Pourtant, l'intégration de ces projets qui marquent le paysage des deux quartiers phares de la ville centre a été généralement bien accueillie, du moins pour certains des traits architecturaux (formes, matérialités, implantation) que les critiques considéraient conformes à l'idée de montréalité qui a cours (en l'occurrence celle principalement issue du paradigme melvinien). Ainsi, peut-on conclure à une montréalité émergente qui, comme nous l'avons remarqué au cours de l'analyse du corpus, serait générée grâce aux méthodes de projet par novation ? Cette mise à jour de la montréalité serait, en quelque sorte, un effet de la consécration de certains traits des projets qui, tout en puisant dans les méthodes issues du paradigme melvinien encore très présent, deviennent les catalyseurs d'une imagerie identitaire nouvelle. Si effectivement quelques projets marquants montrent la voie au renouvellement de la codification de l'idée de la montréalité – ce paysage idéal, rappelons-le, est édifié tant par les concepteurs que par les observateurs de la forme bâtie au cours d'un processus dialogique entre la ville et son image –, c'est la reprise de certains nouveaux traits dans d'autres projets – et, éventuellement, leur reconnaissance par la fortune critique – qui donnerait naissance à une montréalité actualisée, et peut-être même à de nouveaux paradigmes du paysage idéal de cette ville.



## 6.1 Le renouvellement de la codification de la montréalité : un effet de série

Au chapitre précédent, nous nous sommes attardés à isoler, parmi les traces du processus de conception et dans la fortune critique de quelques cas d'espèce, des indices de montréalité en tant qu'éléments d'investissement identitaire. Or, pour les architectes et les aménagistes – du moins certains d'entre eux –, la démarche d'un projet est en quelque sorte une recherche-crédation sur le thème de l'intégration inventive d'un nouveau bâti dans son contexte urbain. Certains traits de leurs projets véhiculent ainsi l'inscription identitaire de ceux-ci dans la ville, parfois par un simple recyclage des valeurs sémantiques déjà codifiées, ce qui contribue à l'affirmation et à la densification des identités urbaines. Toutefois, certains traits, que l'on pourrait qualifier de « délinquants », créent des précédents pour un renouvellement des traits porteurs de l'identité du bâti d'une ville. En effet, le principe de précédents peut en assurer la circulation dans la culture architecturale. Grâce à un effet de série de ces nouveaux traits, s'ils sont reconnus comme de nouvelles valeurs sémantiques identitaires, il ne s'agirait plus uniquement de concevoir des projets révérencieux au contexte, mais bien, par l'actualisation de référents et par leur effet de série, de contribuer à *créer* la singularité du paysage urbain au gré de ses mutations.

Un récent corpus de la recherche architecturale montre que le geste lié à la conception architecturale procède de la répétition d'idées « *based on successive comparisons with precedents and evaluations of previous solutions*<sup>1</sup> ». Or, les précédents constituent un savoir architectural transposable dans un futur projet. Ils sont de fait constitutifs d'une culture architecturale transférable<sup>2</sup>. La question de précédents architecturaux interpelle le concepteur en préambule de chaque projet d'architecture. Pour chacun des projets cependant, il incombe au concepteur d'établir la logique et la pertinence d'un tel recyclage de précédents. Selon l'approche du concepteur, ce recyclage puise à différents corpus – précédents historiques, précédents de la culture architecturale actuelle, précédents provenant du contexte, précédents choisis en raison du contenu symbolique – et ce, dans divers registres du langage

<sup>1</sup> Denis Bilodeau, *Precedents and Design Thinking in an Age of Relativisation. The Transformations of the Normative Discourse on the Orders of Architecture in France between 1650 and 1793*, Delft, Delft Baukunde Publicatie, 1997.

<sup>2</sup> Voir les travaux de Jean-Pierre Chupin et Denis Bilodeau au sein du laboratoire de recherche architecturale L.e.a.p. à l'École d'architecture de l'Université de Montréal



architectural. À ce propos, Denis Bilodeau et Jean-Pierre Chupin font remarquer qu'« [a]ctuellement les nouvelles pratiques de la conception architecturale se révèlent dominées par la culture visuelle et les raccourcis métaphoriques : une surconsommation visuelle est encouragée par l'accès de plus en plus aisé aux banques d'images et aux langages visuels présents sur les réseaux informatiques<sup>3</sup> ». À partir de précédents donc, le concepteur procèdera par ce que d'aucuns appellent la traduction architecturale, à défaut de quoi il s'agira plutôt de *mimesis*<sup>4</sup>. Certains architectes privilégient ainsi l'inscription de leur projet dans le contexte immédiat de l'intervention (contexte concret), d'autres dans la culture architecturale globalisée telle qu'elle circule dans les médias spécialisés. Cependant, il y a des concepteurs qui intègrent aussi les référents issus de la culture architecturale locale, voire identitaire (contexte idéal). Les projets que nous avons analysés illustrent de telles démarches.

Or, Denis Bilodeau<sup>5</sup> rejette l'idée généralement admise selon laquelle les précédents constituent un corpus immuable (*a static memory bank*). Il met plutôt de l'avant un processus, au fil duquel le précédent tient une place centrale dans le processus critique de la pensée conceptuelle en design (*design reasoning and decision-making*). En effet, la notion moderne de projet, en tant que processus de conception véritablement critique et réflexif – à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ces épithètes caractérisent, selon Foucault, les formes de connaissance propres à l'époque moderne, qu'il nomme l'*épistémè moderne* –, impliquerait une sorte de sélection critique de précédents qui subissent une traduction architecturale au cours d'une démarche d'appropriation propre à la pensée architecturale, c'est-à-dire analogique. Denis Bilodeau, qui s'intéresse plus avant au rôle du précédent dans le projet architectural, a montré l'évolution historique de l'apport du précédent au projet. Selon lui, au XVII<sup>e</sup> siècle, Claude Perrault et Jacques-François Blondel étaient les premiers à rejeter, en architecture, une interprétation des proportions héritée de l'Antiquité et de la Renaissance – qui peut être qualifiée d'essentialiste – pour proposer une approche relativiste (plus

---

<sup>3</sup> Denis Bilodeau et Jean-Pierre Chupin, *Projet pédagogique*, École d'architecture, Université de Montréal, n.d.

<sup>4</sup> Pour la question de précédents architecturaux, de traduction et de mimesis, voir Bilodeau, *Precedents and Design Thinking*, 1997, p. 284.

<sup>5</sup> Bilodeau, *Precedents and Design Thinking*, 1977.

exactement dans le cas de Perrault). Denis Bilodeau a montré également que le rôle des précédents, dans le processus de conception architecturale, a subi des mutations par un abandon graduel du concept classique d'imitation, ou *mimesis*, fondé sur « la récurrence éternelle d'une même essence ». Ce concept classique s'est transformé en un processus plus instrumental et critique, celui de l'appropriation. Dès lors, la sélection subjective de précédents est apparue comme un fondement du geste créatif architectural.

Le transfert ou le recyclage critique d'exemples antérieurs prend place à partir d'univers de référence divers, selon l'approche de l'architecte : on peut d'emblée distinguer ainsi les idéologies et les méthodes de projet. En effet, les projets que nous avons analysés privilégient les référents qui sont issus 1) soit du contexte bâti du lieu d'intervention, 2) soit du paysage idéal identitaire établi (nous avons nommé ces référents « indices de montréalité », car il s'agissait d'images consacrées, une sorte de vocabulaire de la montréalité), 3) soit de la culture architecturale globalisée constituée de précédents d'ailleurs véhiculés par les médias ou importés grâce aux démarches personnelles de l'architecte. Or, si l'appropriation des référents dans la démarche du projet implique une transformation (l'appropriation dont parle Bilodeau), celle-ci ouvre la voie, dans le cas des idées-images contextuelles et identitaires, à de nouvelles manifestations de la montréalité. Ces mutations, au gré de la réception des projets par les critiques et les observateurs, reflètent la mise à jour de la codification de l'idée de montréalité dans le cas qui nous préoccupe. C'est dans ce sens que nous comprenons le concept du renouvellement de l'idée de montréalité. En effet, si, lors du processus d'appropriation par l'architecte, les idées-images, qui se réfèrent au contexte (concret ou idéal) sont réinventées (ou croisées avec les référents exogènes), elles peuvent donner lieu à une sorte d'effet de série qui provoquera, le cas échéant, une codification de traits de la montréalité renouvelée.

Si l'on admet que la montréalité est une manifestation du rapport dialogique entre la ville et son image, ou plus précisément entre le paysage construit et le paysage idéal élaboré en aval et en amont de celui-ci, le recyclage d'idées-images consacrées en affirme la codification. Le projet d'architecture et d'aménagement urbain, en tant que processus d'idéation et d'appropriation de référents, est le lieu où les univers de ces référents seront soit *passés* (par les mécanismes de recyclage), soit remis en question (par le mécanisme de

novation suivi d'un éventuel effet de série). De cette manière, le projet d'architecture et d'aménagement peut contribuer à l'affirmation, à la densification ou encore au renouvellement des identités urbaines.

Par conséquent, si le renouvellement de référents est propre aux producteurs du paysage urbain qui contribuent à l'avancement de leurs domaines respectifs, certains d'entre eux contribuent en même temps au renouvellement de l'imagerie identitaire urbaine, lorsque les nouvelles déclinaisons de la montréalité, que leurs projets suscitent, donnent lieu à un effet de série. Quelle serait alors la nouvelle montréalité en gestation – mise en matière par des traits de la montréalité – telle que nous l'ont révélée les projets étudiés ?

Attendu que la constitution de l'identité urbaine est un effet de la sélection et de l'appropriation de référents, les différents modes de recyclage et d'actualisation d'indices de montréalité donnent lieu à des paradigmes de montréalité distincts. Or, si les univers de référents de la montréalité subissent des mutations fondamentales (comme celles que nous avons constatées dans les projets et qui font état d'une hybridation des paradigmes de montréalité), cette nouvelle montréalité en gestation pourrait être vue comme un nouveau paradigme. Rappelons qu'au chapitre III nous avons décrit les trois paradigmes de la montréalité, c'est-à-dire, les trois univers de référents qui ont marqué, depuis la Seconde Guerre, l'histoire de l'édification de l'identité urbaine de Montréal. Le paradigme progressiste qui a accompagné l'époque du maire Drapeau évoluait résolument dans l'univers de la culture architecturale internationale et se transforme aujourd'hui sous l'influence de la culture architecturale globalisée. Le paradigme patrimonial, né avec les luttes pour la sauvegarde du patrimoine architectural, demeure fermement centré sur l'univers de référents historiques locaux et le maintien des édifices anciens. Le paradigme melvinien propose pour sa part un univers aux référents locaux centré sur l'édification nouvelle dans le respect des traits typomorphologiques du tissu urbain existant. Dans sa déclinaison corbozéenne, ce paradigme privilégie l'actualisation de la mémoire du lieu par les références aux traces issues de la stratification mémorielle.

Or, notre analyse des projets récents nous a révélé l'émergence d'un paradigme hybride qui tire profit des options propres aux trois paradigmes qui ont su s'imposer, à Montréal, durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pour ce paradigme émergent, le

recyclage critique des référents issus du contexte local croise celui de la culture architecturale globalisée qui, elle-même, tient compte de l'évolution des nouvelles mentalités et des technologies face aux enjeux planétaires. Ce recyclage critique de référents en tant que valeurs sémantiques, identitaires, serait à l'origine du processus même de l'édification et de l'actualisation de l'identité urbaine. La codification de cette identité serait l'effet de l'investissement identitaire des concepteurs, avant même que les formes nouvelles de la montréalité ne soient reconnues par les interprètes qui en consacrent l'actualisation de l'idée. Un nouveau paradigme de la montréalité prend forme dans les cas d'espèce de notre recherche. Le fait que ce paradigme prenne le parti de l'hybridation de référents entre la culture architecturale locale et la culture architecturale globalisée nous autoriserait peut-être à le qualifier de *contextualisme critique*.

Ainsi, à partir des indices de montréalité que nous avons identifiés dans les chapitres qui portent sur l'analyse des projets (chapitres IV et V), nous allons dégager des traits de cette montréalité actualisée qui s'intéresse à l'arrimage de la culture architecturale actuelle au contexte bâti local. Dans cette perspective, quels sont les traits de montréalité émergents et à quels univers de référents puisent-ils ? Dans les sections suivantes, nous tentons d'en établir les déclinaisons.

## 6.2 Les traits d'une montréalité mise à jour

S'il est courant que des idées-images nouvelles apparaissent dans des projets récents, quelques-unes d'entre elles auront le potentiel de contribuer au renouvellement de l'imagerie identitaire. Ces idées-images peuvent renouveler la montréalité à condition : 1- qu'elles contribuent à un effet de série amorcé par les projets dont elles sont issues au sein d'autres projets pour Montréal; et 2- que, même si elles en proposent de nouvelles traductions, ces nouvelles idées-images interpellent les traits du paysage idéal porté par le cadre bâti de cette ville, un paysage qui s'est constitué sur la durée. Or, la distinction que nous faisons entre les deux dimensions du phénomène identitaire nous permet de souligner que c'est par l'entremise de ces deux mécanismes que ces nouvelles idées-images contribuent, d'une part, aux caractères du paysage urbain dans la dimension synchronique de l'identité urbaine (par l'effet de série qu'engendrent les idées-images nouvelles) et, d'autre part, qu'elles

contribuent aux caractères du paysage urbain dans la dimension diachronique (par la continuité idéelle qu'elles évoquent). Grâce à ce double processus, certains projets d'auteurs, comme ceux que nous avons sélectionnés pour la présente recherche, deviennent les catalyseurs d'une montréalité renouvelée.

Dans la section qui suit, nous proposons une lecture en quelque sorte « prospective » de la codification des mutations de l'expression de la montréalité, telles que celles-ci sont apparues au cours de notre analyse. Nous savons, par ailleurs, que la consécration de ces traits de la montréalité renouvelée (et renouvelable !) résulte des discours identitaires – dont font partie autant les discours des observateurs (sous la forme de discours critiques) que ceux des concepteurs (sous la forme de la pensée architecturale transmissible en vertu de projets comme précédents) – qui confirment ces nouvelles déclinaisons dans l'imaginaire collectif du paysage idéal identitaire.

Parmi les traits d'une montréalité émergente, nous proposons de débattre de ceux qui, au nombre des réalisations récentes à Montréal, nous semblent : 1) se prêter d'emblée à un effet de série, et 2) dans le même temps, portent en eux des filiations (identitaires ou contextuelles) avec le paysage urbain montréalais tel qu'il a été imaginé et construit au gré du temps. Qu'elles touchent l'intervention architecturale ou qu'elles soient plutôt de l'ordre du design urbain, les idées-images qui engendrent ces traits émergents répondent ainsi à la double condition (effet de série et filiations identitaires) propre aux projets qui catalysent le renouvellement de l'imagerie identitaire.

### **6.2.1 Les couronnements de Montréal**

L'idée des couronnements perçus comme typiquement montréalais est portée par la figure mythique du toit à l'apparence victorienne – une fausse mansarde, en réalité – avec ses tourelles, ses lucarnes et ses corniches ornées. Ces figures identitaires nostalgiques sont-elles irrémédiablement appelées à meubler le paysage urbain montréalais ? Le couronnement est-il appelé à disparaître dans les projets récents qui arborent une architecture actuelle ou constatera-t-on une mise à jour de ce trait de la montréalité ?



Emblématique de la montréalité melvinienne, telle qu'elle s'inscrit dans le Règlement d'urbanisme et dans l'imaginaire populaire, le couronnement historiciste est porteur de l'idée de montréalité. Dans son recueil sur les couronnements de Montréal, Pierre Philippe Brunet<sup>6</sup> offre un répertoire imagé des tourelles, des corniches et des lucarnes victoriennes perçues comme traits caractéristiques de l'architecture montréalaise. Selon de nombreux auteurs, ces ornements qualifient les quartiers montréalais. On pense, par exemple, à l'ouvrage *Montréal vu de près : voûtes, frontons et gargouilles* de Kirk Johnson<sup>7</sup> et à celui de Colette Godin et Jean-François Leclerc<sup>8</sup> qui popularise l'image de Montréal comme la « ville aux cent clochers » ou encore à la place prépondérante des couronnements à la victorienne dans le « répertoire des archétypes » de Roger Gratton<sup>9</sup>. Ce dernier, un guide architectural sous forme d'une série de treize monographies, est une sorte d'instrument méthodique « pour [faire] connaître aux Montréalais le contexte et la manière dont fut bâtie cette ville, pour mieux les inciter à poursuivre dans l'harmonie l'œuvre de leurs ancêtres<sup>10</sup> ». Cette attitude a donc guidé les concepteurs de plusieurs projets récents, à l'instar de Provencher Roy architectes qui, pour la conception du Centre de commerce mondial de Montréal (fig. 6.1), ont choisi « d'émuler » des précédents historiques montréalais (fig. 6.2). On continue à voir naître toute une gamme d'appropriations de cette figure emblématique de la montréalité melvinienne pour couronner des projets de promoteurs immobiliers du centre-ville.

Cependant, quelques-uns des plus récents immeubles des quartiers centraux de Montréal affichent des couronnements selon une tendance révélatrice du renouvellement de la montréalité. Grâce à ces projets, le couronnement montréalais subit une mise à jour sous forme d'une appropriation contemporaine de ce trait de la montréalité.

---

<sup>6</sup> Pierre Philippe Brunet et Jean O'Neil, *Les couronnements de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002.

<sup>7</sup> Kirk Johnson et David Widginton (trad. Hélène Rioux), *Montréal vu de près : voûtes, frontons et gargouilles*, Montréal, XYZ, 2002. Titre original *Montréal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*.

<sup>8</sup> Colette Godin et Jean-François Leclerc, *Montréal, la ville aux cent clochers*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2002.

<sup>9</sup> Roger Gratton et Michèle Benoît, *Pignon sur rue. Les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin, 1991.

<sup>10</sup> Roger Gratton, « Introduction », Gratton et Benoît, *Pignon sur rue. Les quartiers de Montréal*, 1991, p. 3.



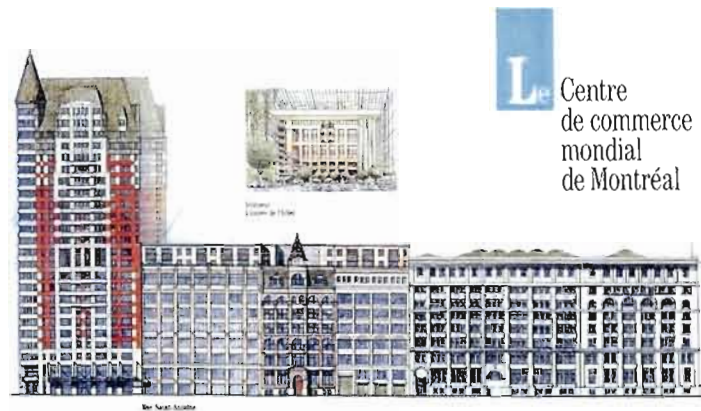


Figure 6.1 Centre de commerce mondial de Montréal, Provencher Roy architectes, 1991. Feuillelet publicitaire, Société de promotion du Centre de commerce mondial de Montréal inc., Centre de commerce mondial de Montréal, date inconnue (avant 1992).



Figure 6.2 Gare Windsor, 600, rue Peel à Montréal, achevée en 1889, conçue par Bruce Price (l'architecte du Château Frontenac de Québec) dans le style flamboyant historiciste. Elle fut construite par le Canadien Pacifique. (Tiré d'un encart distribué avec la revue *ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990. Design et photographie Cöpilia design inc.)

Le projet de la Caisse de dépôt et placement du Québec (Centre CDP Capital), conçu par un consortium avec Daoust Lestage, que nous avons analysé précédemment, témoigne des mutations récentes de la figure du couronnement (voir fig. 5.67). Depuis, la plupart des projets marquants des quartiers centraux semblent suivre cette tendance. En effet, l'agencement tripartite de l'édifice composé d'une base, d'un corps et d'un couronnement remplace, dans la culture architecturale récente qui en fournit des précédents ici et ailleurs, les volumes sans couronnement propres aux édifices à mur-rideau des années 1980, comme ceux qui flanquent l'avenue de Maisonneuve. Ce retour à la composition avec couronnement

est en résonance avec les traits caractéristiques du bâti montréalais considéré typique, d'autant plus que les nouveaux projets des quartiers centraux sont souvent entourés d'édifices historiques à composition tripartite avec couronnement (voir notre analyse de la Caisse, par exemple). Toutefois, ce retour est accompagné – comme nous l'avons constaté à l'occasion des projets étudiés, notamment celui de la Caisse – d'une figure toute différente : la nouvelle tendance consiste à exprimer le toit plat sous forme de toit-terrasse avec un étage en retrait et un toit-vélum en surplomb pour ainsi créer une sorte de super corniche qui vient couronner le corps du bâtiment. S'agit-il de la mise à jour d'un trait de la montréalité ?

Regardons quels ont été les moments de l'évolution des figures architecturales qui couronnent le paysage montréalais et comment, malgré les règlements d'urbanisme qui privilégient l'émulation de l'existant, les nouvelles figures apparues dans ce paysage génèrent un effet de série. Dans un premier temps, examinons la filiation des figures de l'évolution du couronnement montréalais avec celles qui ont accompagné l'histoire architecturale.

L'évolution des couronnements montréalais est liée – malgré son apparente affinité avec l'image du toit avec comble – à la figure du toit plat, attribut du cadre bâti des villes nord-américaines<sup>11</sup>. À partir de l'époque victorienne, qui est devenue (depuis la mise en place du paradigme melvinien) la référence de la montréalité, Montréal est une ville aux toitures plates. Les déclinaisons novatrices des couronnements montréalais s'inscrivent dans cette continuité tout en exprimant, d'une façon inattendue peut-être, l'idée de couronnement comme thème lié à la spécificité montréalaise. Ces nouvelles « traductions » qui remplacent

---

<sup>11</sup> Au sujet de l'évolution du toit plat au Québec, voir Luc Noppen, *Patrimoine du quartier Saint-Roch. L'identité architecturale : usages, formes et monuments*, Québec, Ville de Québec, Service de l'urbanisme, Design urbain et patrimoine, 1996. L'auteur y explique que l'avènement du toit plat au début du XX<sup>e</sup> siècle est déclenché, à Québec, par un nouveau règlement qui municipalise les trottoirs tout en rendant les propriétaires des immeubles riverains responsables des accidents aux passants. Le toit plat, contrairement au toit à versants, avait comme propriété de diminuer les risques de chute de monceaux de neige et de glace. Le corps de métier des ferblantiers-couvreurs, dont plusieurs membres risquaient de se retrouver au chômage par la disparition des toitures à versants habituellement couvertes de tôle, s'est recyclé en quelque sorte pour s'investir dans la fabrication de l'ornement en tôle. Bien que l'étude mentionnée se rapporte à la ville de Québec, il est permis de supposer un développement similaire à Montréal. Tourelles et corniches élaborées auraient remplacé ainsi tout un pan de la production des ferblantiers, qui revendiquent également, avec l'avènement des toits à bassin qui utilisent l'évent d'égout comme drain de toit, « le champ nouveau de la plomberie domestique. [L]e toit à bassin est ainsi un dispositif d'affirmation du corps de métier ». (Noppen, *Patrimoine du quartier Saint-Roch*, 1996, p. 41.)

l'imagerie des corniches et des faux combles victoriens s'inscrivent dans la culture architecturale actuelle. Cette nouvelle imagerie tire profit de trois sources de l'évolution de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle : l'immeuble à gradins, le toit-terrasse et le concept de la cinquième façade. Faisons un bref survol de cette affirmation et de ces référents.

Contrairement à ce que laisse croire l'image « des tourelles et des pignons », véhiculée par les ouvrages qui les érigent en figures identitaires montréalaises, le toit plat fut généralement adopté dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tant dans l'architecture domestique que dans l'architecture institutionnelle et commerciale des immeubles du centre-ville densifié.

Le toit plat domine le paysage montréalais et est considéré désormais typique. Selon Jean-Claude Marsan, il est apparu au moment de la principale expansion démographique de la ville, vers la dernière décennie de XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup> et le début du siècle suivant. Durant cette période, écrit Jean-Claude Marsan, à l'exception du résidentiel unifamilial, « les toits en pente et mansards disparaissent [dans les habitations types] au profit du toit plat à revêtement membrané »<sup>13</sup>. Les rangées de plex résidentiels qui ont formé la rue montréalaise typique à l'époque victorienne arborent désormais un couronnement sous forme de toit plat derrière une fausse mansarde. Cet ornement n'est guère qu'une applique devant un dernier étage semblable, à l'intérieur, aux autres étages. En réalité, on n'y habite plus les combles du grenier mythique, exploré par Gaston Bachelard<sup>14</sup> dans sa métaphore des valeurs fondamentales de l'habiter. Est-il permis de comprendre ces développements comme résultat de la présence simultanée, en Amérique septentrionale, des deux archétypes de la maison européenne : celle avec comble sous toit de diverses formes de versants et celle, méditerranéenne, avec toit-terrasse plat ? Quoiqu'il en soit, l'image fétiche de la toiture en pente (avec tourelles, corniches et lucarnes) continue à s'imposer, sous forme d'applique d'expression victorienne, dans les plex montréalais. Quant aux immeubles de plus haut gabarit, aussi habituellement à toit plat, des corniches en encorbellement couronnent l'alignement de leurs façades typiques le long des rues de Montréal. Elles obéissent

---

<sup>12</sup> Durant cette période, la population de Montréal a presque triplé. (Canada, *Recensement 1890-91*, 1, p. 96-97, cité dans Jean-Claude Marsan, *Montréal en évolution*, Montréal, Méridien, 1994 [1974], p. 274.)

<sup>13</sup> Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974], p. 275.

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

généralement à la composition classique tripartite articulée en une base, un corps et un couronnement, mais ce dernier exprime franchement la présence de la toiture plate.

Seuls quelques édifices, dont la portée symbolique appelait à se détacher du paysage urbain de plus en plus densifié et contigu, conservent le toit avec un véritable comble qui signale un couronnement d'exception. Ces objets urbains isolés – églises dotées de flèches et de tours, gares (notamment les gares et les hôtels du Canadien Pacifique comme partout au Canada), premiers édifices en hauteur<sup>15</sup> – paraissent déposés, tels des objets phares, dans le paysage urbain.

L'apparition d'une architecture moderne de style international, importée à Montréal par le biais des États-Unis, abolit la composition tripartite et particulièrement le couronnement. En rupture avec la ville traditionnelle, et illustré par le projet de la Place Ville-Marie<sup>16</sup>, le nouveau centre-ville qui se développe par la suite donne naissance à quelques chefs-d'œuvre du style international, comme la tour de la Bourse<sup>17</sup>, mais également à la première vague d'édifices affables ceints de façades unies sous forme de mur-rideau de verre dont l'allure est issue d'un banal dérivé des techniques constructives qui ont pénétré l'industrie de la construction. Nonobstant leur valeur architecturale en tant qu'expression de la contemporanéité, les édifices « de verre » (fig. 6.3) ont généralement été critiqués<sup>18</sup> pour leur manque d'intégration au paysage urbain montréalais, sans doute précisément en vertu de cette rupture avec les règles de composition qui soulignent le couronnement.

---

<sup>15</sup> « Le profil de leurs toits anime la silhouette de la ville d'une façon particulièrement romantique ». (Madeleine Forget, *Les gratte-ciel de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.) « C'est d'ailleurs un trait dominant de ces immeubles d'appartements, qui faisaient partie de la première vague d'édifices en hauteur à Montréal, d'être particulièrement intéressants au niveau des toits. » (Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974], p. 263.)

<sup>16</sup> Architectes Ieoh Ming Pei et Ass. et Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, arch., 1958-1962.

<sup>17</sup> Architectes Pier Luigi Nervi, ing. et Luigi Moretti, arch., en collaboration avec la firme montréalaise Greenspoon Freedlander & Dunne, arch., 1964-1966.

<sup>18</sup> Claude Bergeron, *L'architecture du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, p. 250 ; Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974], p. 414 et *Montréal, une esquisse du futur*, 1983, p. 226.



Figure 6.3 Édifice de la Banque Nationale de Paris, avenue McGill College, par Webb, Zerafa, Menkès et Housden, architectes, 1981. (Photographie Alena Prochazka.)

Le toit, plat, n'est encombré que par les édicules techniques qui sont érigés comme s'ils ne devaient pas faire partie de la composition du bâtiment ou par les piscines extérieures installées sur les toits de quelques immeubles d'habitation luxueux.

Le retour au vocabulaire historique, apparu avec l'architecture postmoderne des années 1970, réhabilite le couronnement en tant qu'élément signifiant de la composition d'un bâtiment. À Montréal, comme ailleurs sur le continent, le couronnement devient un élément architectural privilégié, obligé.

Durant les années 1980, participant du postmodernisme qui a cours surtout en Amérique septentrionale, Montréal met en place ses propres exemples d'édifices phare coiffés d'un chef aux référents historiques pour lesquels on revient au principe de l'agencement tripartite en base, corps et couronnement. Ce dernier est habituellement constitué d'un volume en propre, de forme souvent pentue, et domine le corps du bâti. Conformément à l'idéologie du projet postmoderne, l'imagerie de ces compositions est librement inspirée de l'histoire des formes architecturales : la méthode de projet consiste en un recyclage de référents issus des précédents historiques sans regard au contexte d'insertion. Parmi les exemples à Montréal qui illustrent cette éphémère tendance, notons la tour de l'Industrielle-Vie aux références néoclassiques (1985-1986, des architectes Tolchinsky & Goodz) ; la Maison des Coopérants aux références néogothiques (1985-1986, des architectes



Webb, Zerafa, Menkès et Housden) ; et la tour du 1000, rue de la Gauchetière (1988-1992, de Dimitri Dimakopoulos et William Sung, Lemay et associés, arch.).

L'ère postmoderne donne cependant essor à un autre paradigme lorsque, au début des années 1970, l'imagerie de la montréalité melvinienne est élaborée à partir du vernaculaire urbain victorien : la méthode qui lui est liée privilégie les référents issus du contexte local. L'imagerie montréalaisante est, dès lors, associée au couronnement inspiré du victorien. Alors que Melvin Charney attribue, comme on l'a noté au chapitre III, à l'habitation type montréalaise victorienne l'originalité du paysage urbain qui a marqué l'identité et l'image de Montréal, le couronnement victorien devient le thème privilégié pour – comme on dit alors – l'« intégration à l'environnement » de projets de toute taille et de toute destination. Depuis, c'est par un détour normatif que l'imitation de la fausse mansarde à la victorienne en guise de couronnement semble s'imposer aux édifices de tous gabarits.

En effet, les règles d'insertion relatives aux couronnements font désormais partie du contexte normatif des projets pour les secteurs sensibles dits « significatifs » sur le plan de l'intégration du nouveau à l'existant. Examinons ce que stipule à ce sujet la *Réglementation urbaine de l'arrondissement Ville-Marie* qui comprend le centre-ville de Montréal: « Dans un secteur significatif, toute partie supérieure d'une façade doit être soulignée par un traitement architectural particulier ou par un couronnement conformes aux indications du tableau de l'article 99<sup>19</sup>. »

Le tableau 99 du *Règlement* (voir fig. 3.1) montre, pour un secteur significatif, les « caractéristiques architecturales dominantes » à respecter en ce qui concerne « les travaux de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ». Parmi ces caractéristiques architecturales dominantes figurent celles qui ont trait aux mansardes et aux fausses mansardes, aux corniches et aux parapets, aux toitures à versants et aux faux pignons.

Ainsi, la figure du couronnement des habitations types montréalaises de l'époque victorienne s'impose, par le truchement du Règlement, à toute construction en insertion dans le bâti contigu dans des secteurs ciblés. Certains grands projets, dont la planification a

---

<sup>19</sup> Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie, *Règlement municipal, Codification administrative*, Permis et inspections–Ville-Marie, octobre 2003, art.110.



pourtant bénéficié de dérogations, ont préféré recycler la figure des toitures d'antan. L'un de ceux<sup>20</sup> qui ont adopté la « couleur locale », selon le paradigme de la montréalité melvinien, est, comme nous l'avons déjà montré, le Centre de commerce mondial de Montréal<sup>21</sup>. Le concept de ce projet, consacré par la fortune critique, exploite le thème de l'intégration aux caractères présumés typiques de Montréal, du Vieux-Montréal en particulier, en rapport avec le couronnement : sa tour d'angle d'une trentaine d'étages est surmontée de tourelles et de toitures mansardées en apparence. Pourtant, lors de l'attribution du prix Sauvons Montréal par l'organisme Héritage Montréal, catégorie « recyclage » 1992, aucune mention n'est faite de l'effort d'intégration : le couronnement passe inaperçu. Le rapport du jury mentionne :

Les avis semblent partagés sur la qualité des élévations que le Centre de commerce mondial présente le long des rues limitrophes, où les façades anciennes de certains immeubles s'imbriquent dans une construction neuve : il n'est pas certain que la valeur patrimoniale de ces immeubles soit valorisée par ce façadisme<sup>22</sup>.

Aussi, le projet est-il primé pour sa seule ruelle couverte, en vertu de sa qualité de « raccord urbain » et non pour le design des toitures qui, dans l'esprit du concepteur (tel qu'il en ressort de nos entrevues), devait pourtant rendre hommage à l'idée de couronnement montréalais et pouvait dès lors paraître favorable à l'intégration avec le paysage idéal identitaire (la montréalité). Cette idée d'intégration (toit à la victorienne) qui semble alors circuler parmi certains concepteurs n'a pas prise sur les critiques avisés.

Lorsque, dans la même période, l'architecte Henri Colombani conçoit une tour résidentielle à Westmount (Château Westmount Square, 1986), la légitimité de ce choix de design (couronnement de vague inspiration victorienne) est vivement condamnée et ne reçoit pas l'appui des critiques : le projet est lauréat du prix Citron 1989, distinction accordée par l'organisme Héritage Montréal au projet « qui s'intègre le plus mal [*sic*] à son environnement ». Puisque l'un des critères considérés par Héritage Montréal est de « s'intégrer à des immeubles de gabarit semblable », on peut présumer que l'intégration de ce

<sup>20</sup> La maison Alcan, (1982-83, ARCOP avec Julia Gersovitz comme architecte-conseil) est le premier grand projet montréalais à intégrer des bâtiments existants, notamment « quatre anciennes résidences victorienes ». (Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974], p. 421.)

<sup>21</sup> ARCOP, Provencher Roy, Julia Gersovitz, arch., 1987-1991.

<sup>22</sup> Héritage Montréal, *Rapport du jury du Prix Orange 1992*, Archives de Héritage Montréal.

projet est mise en cause du fait que le bâtiment côtoie une réalisation marquante de l'architecture moderne montréalaise, le Westmount Square conçu en 1965 par Mies van der Rohe<sup>23</sup>.

Quoiqu'il en soit, l'emploi d'un couronnement historiciste ne peut, dans ce cas, préserver la tour résidentielle d'Henri Colombani de la peu glorieuse distinction dans la catégorie « insertion ». Le jury a émis les commentaires suivants :

Confronté, par sa proximité, aux exigences d'une œuvre majeure de notre patrimoine contemporain, il aurait été intéressant de faire preuve de respect et d'imagination. Au lieu de cela, nous sommes affublés d'une construction dont la pauvreté conceptuelle et l'indigence architecturale sont le résultat d'un travail où la volonté maladroite de citation d'une architecture vernaculaire le dispute à l'emphase produite par les effets de mode d'un discours postmoderne. La base [...] est coiffée de petits pyramidons, censés sans doute faire référence à des traits de notre patrimoine bâti montréalais, mais dont l'indigence et le maniérisme sont manifestes lorsqu'on les confronte à la réalité concrète des petites maisons qui existent encore à proximité. [...] Enfin le bâtiment se termine piteusement par quelques formes esthétisantes, et peut-être nostalgiques, censées rappeler les signes des pignons et des toitures de cuivre<sup>24</sup>.

Ainsi, alors que le couronnement victorien est effectivement perçu comme un élément identitaire du paysage montréalais et qu'il fait encore aujourd'hui partie des dispositions normatives relatives à la conception de nouveaux bâtiments, sa pertinence auprès des critiques n'a pas prévalu au-delà d'une mode passagère durant les années 1980-1990, à plus forte raison pour les bâtiments de grande échelle. Peu de projets d'auteurs y ont recours depuis. En revanche, les toits avec faux comble semblent continuer à proliférer dans les « projets de promoteurs » de tours et des plex résidentiels.

Dans le même temps, l'époque postmoderne n'apporte pas que de l'intérêt pour les formes architecturales historiques et de l'importance accordée à l'intégration au contexte, on

---

<sup>23</sup> Le Château Westmount fut réalisé par le promoteur Château Westmount Square sur l'emplacement prévu, dans le plan d'ensemble originel, pour une quatrième tour sur l'îlot occupé par les édifices *Westmount Square*, œuvre de l'architecte Mies van der Rohe et Greenspoon, Freedlander, Plachta et Kryton, architectes (1956-1966).

<sup>24</sup> Héritage Montréal, *Rapport du jury du Prix Orange 1992*. Parmi les membres du jury : Denys Marchand, architecte et urbaniste, professeur et vice-doyen à la recherche, Faculté de l'aménagement et David Hanna, géographe urbain, professeur au programme des études urbaines à l'Université du Québec à Montréal.

y voit aussi un regain d'intérêt – par le biais de l'approche convoquée par l'urbanisme culturel – pour l'art de vivre en ville : une « urbanité retrouvée », selon les termes de Pierre-Yves Guay<sup>25</sup>, ou, selon Jean-Claude Marsan<sup>26</sup>, une « réappropriation urbaine ». Dans ce même esprit apparaissent à Montréal, avec les années 1970, des pratiques qui mettent en valeur le « vivre la cinquième façade » et exploitent le potentiel d'urbanité du paysage des toits. On assiste alors au renouveau des terrasses, des loggias et des couronnements en gradins. Ici, le paysage offert par les toits plats montréalais renoue, paradoxalement, avec ces thèmes chers aux grands pionniers de l'architecture moderne.

Avec le renouveau de l'urbanité et de l'art de vivre en ville, dès les années 1970, les montréalais s'installent donc sur le toit. Pour profiter du soleil et de la vue, on érige y des installations de fortune. À la manière des *altane*<sup>27</sup> (fig. 6.6) de la vieille Venise, on perce le toit de l'étage supérieur pour y ériger des installations temporaires souvent bricolées par l'occupant (fig. 6.7), puis, éventuellement, on y conçoit des édicules « déposés » sur le toit (fig. 6.8). Comme les *altane* qui sont « avec ses sept cents ans d'âge [...] une solution durable apportée à un problème récurrent dans le contexte de la construction<sup>28</sup> », ces ajouts sont

des [...] lieux de sociabilité ou d'isolement, [où l'on] s'installe pour prendre un repas, un bain de soleil ou pour regarder les étoiles, la nuit venue. Dans la ville dense et minérale, [...] ces simple[s] rajout[s] de fortune, augmente[nt] durablement la qualité de vie. Une telle solution, développée de façon empirique dans un contexte particulier et validée par les usagers, correspond à un *pattern*, tel que Christopher Alexander,

---

<sup>25</sup> Pierre-Yves Guay, *Introduction à l'urbanisme; approches théoriques, instruments et critères*, Mont-Royal (Québec), Modulo Éditeur, 2001.

<sup>26</sup> Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974].

<sup>27</sup> « Le terme *altana* apparaît pour la première fois en 1224. Il désigne les petites terrasses en toiture qu'affectionnent les Vénitiens. Officiellement autorisées depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, ces constructions légères, parfois surmontées d'une pergola, prennent appui sur des piles de maçonnerie ou de bois qui compensent la pente du toit. Canaletto et Carpaccio représentent bon nombre de ces pièces rapportées ayant parfaitement intégré la silhouette de la Sérénissime. » (Axel Sowa, « Éditorial », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 364, mai-juin 2006, p. 50.)

<sup>28</sup> Sowa, « Éditorial », 2006, p. 50.

mathématicien et théoricien d'architecture, l'a défini dans un des premiers hypertextes de l'histoire de l'édition, *Pattern Language*<sup>29</sup>, paru en 1977<sup>30</sup>.

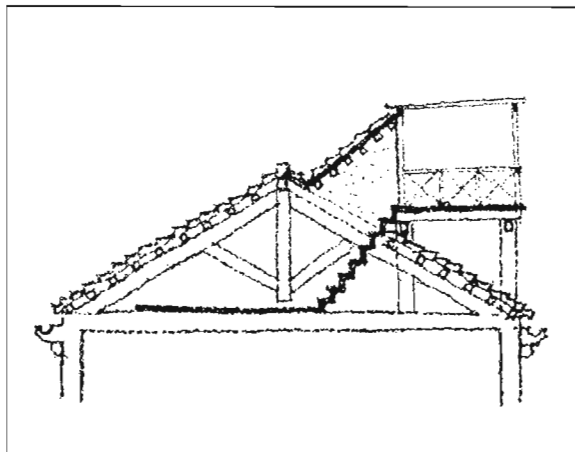


Figure 6.6 Coupe d'un toit montrant l'accès à l'*altana* à travers la charpente. (Dessin Alena Prochazka, d'après une illustration dans G.B. Reale et E. Pasqualin, *Le Altane di Venezia*, Arsenale Editrice, Venise, 1989, p.51.)



Figure 6.7 Installations bricolées par l'occupant sur le toit de l'édifice Les cours d'Outremont au 970, avenue McEachran. (Photographie Alena Prochazka.)

<sup>29</sup> Christopher Alexander, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, États-Unis, 1977.

<sup>30</sup> Sowa, « Éditorial », 2006, p. 50.



Figure 6.8 Édicules d'accès au toit d'un immeuble au 6500, avenue Wilderton à Montréal. (Photographie Alena Prochazka.)

À ces installations *ad hoc* succèdent la vague de réaménagements d'édifices industriels en condominiums avec accès et/ou édicules sur le toit (le projet des Cours Le Royer, voir Chapitre IV section 4.1, en est l'un des premiers exemples, (fig. 6.9), puis celle de la construction de lofts résidentiels et commerciaux. Ces édicules permettent d'exploiter le dernier étage comme un espace qui offre une continuité entre l'intérieur et l'extérieur de ce « paysage en haut ». Cette approche s'est désormais définitivement imposée dans les projets d'abord résidentiels, puis ceux à vocation autre.



Figure 6.9 Les terrasses et édicules sur le toit de l'édifice des Cours Le Royer. Restauration et recyclage en 1981 par les architectes Desnoyers Mercure Gagnon et Sheppard. (Photographie Alena Prochazka.)

Depuis la simple ombrelle fichée sur le toit et l'édicule indépendant du corps du bâtiment, les étages de couronnement sous la forme de terrasses retrouvent le principe de la composition tripartite intégrée à l'ensemble de l'édifice. La tour IBM Marathon<sup>31</sup> en est probablement le premier exemple montréalais parmi les projets contemporains d'envergure. Ce projet (fig. 6.10) inaugure, à Montréal, une nouvelle génération d'édifices commerciaux soucieux de projeter une image montréalaise. Paradoxalement, une firme américaine – qui reproduit dans les grandes villes du monde des projets souvent similaires – aura été l'instigatrice d'un renouveau, né du désir du client, des projets de tour explicitement « montréalaises ». La société Marathon fait appel initialement à l'architecte Guy Gérin-Lajoie pour esquisser une tour contemporaine. De concert avec son client, l'architecte cherche une expression architecturale contemporaine porteuse d'une signature véritablement montréalaise. Grâce aux études de l'équipe de cet architecte, l'idée d'une mise à jour de l'imagerie pour réaliser cet objectif est proposée et illustrée<sup>32</sup>. À la fin, sous l'égide de Kohn Pedersen Fox, la composition plastique qui se distingue par un véritable couronnement contemporain (un vélum-marquise et un toit-terrasse) prend forme. Cette figure de

<sup>31</sup> Ce gratte-ciel en verre de 47 étages fut dessiné en 1988 par les architectes new-yorkais Kohn Pedersen Fox, en consortium avec une agence montréalaise, Larose Petrucci et Associés architectes. Le site a ensuite fait l'objet, en 1990-1993, d'un projet de design urbain par la firme Cardinal Hardy Lestage.

<sup>32</sup> L'auteur de la présente thèse a participé à ce travail de conception.



couronnement est donc proposée dans ce projet pour répondre en quelque sorte à l'intention de mettre à jour la montréalité.

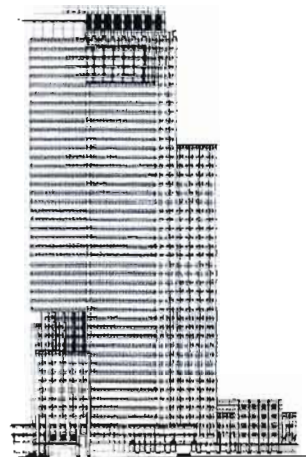


Figure 6.10 La Tour IBM Marathon au 1200, boulevard René-Lévesque Ouest, conçue par la firme new-yorkaise Kohn Pederson Fox et les Montréalais Larose Petrucci et Associés, arch., 1988. (Tiré de *ARQ Architecture-Québec*, no 76, p. 15.)

Nous venons d'exposer comment la présence d'un couronnement entretient un lien avec l'histoire de la montréalité. De nouvelles déclinaisons – qui prendraient cependant une distance avec la figure consacrée, celle du toit à l'apparence victorienne – pourraient-elles en constituer le renouvellement ? Si nous venons d'établir les filiations de l'idée des figures identitaires montréalaises à propos du couronnement (l'idée qui propose une importante corniche, issue de l'architecture traditionnelle, et celle qui propose un accès aux espaces extérieurs et intérieurs sur le toit, née des développements plus contemporains des manières d'habiter), ces figures entretiennent, en même temps, des filiations avec la culture architecturale actuelle, globalisée. Cette récente expression de couronnement serait alors issue d'une sorte d'hybridation entre la montréalité consacrée et la culture architecturale contemporaine. On pourrait donc conclure à une mise à jour de la montréalité, à condition que l'on en retrouve un écho dans la production architecturale montréalaise. Avant de s'attarder à la récente production architecturale montréalaise, il apparaît opportun maintenant d'examiner les filiations de ces référents et leur occurrence dans l'architecture montréalaise.

La nouvelle figure de mise à jour du couronnement montréalais, telle que nous l'avons constatée dans l'analyse des projets à l'étude, exploite trois sources historiques : la figure de l'immeuble à gradins, celle du toit-terrasse et le concept de la cinquième façade. Examinons brièvement les référents de ces trois idées-images et leur filiation avec l'architecture montréalaise.

La figure de l'immeuble à gradins<sup>33</sup> et celle du toit-terrasse ont influé sur l'architecture et l'urbanisme dès l'avènement du Mouvement moderne. L'un des premiers exemples de ce genre d'immeuble (inspiré du concept de sanatorium) est la piscine des Amiraux, dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Ce concept de logements en gradins qui s'ouvrent sur des terrasses, imaginé par l'architecte Henri Sauvage<sup>34</sup>, est intégré dans un ensemble immobilier de type logement social construit en 1922-1927<sup>35</sup> et commandé par la Société des Habitations à Bon Marché de la Ville de Paris<sup>36</sup>. Les projets d'Henri Sauvage, dont le *Metropolis* (1928) prévu pour un emplacement près de l'actuelle Maison de la Radio en front de Seine, préfigurent cette manière d'habiter<sup>37</sup> qui a depuis inspiré plusieurs réalisations. Au Canada, le

---

<sup>33</sup> Réservée, à l'origine, aux projets d'habitation, l'idée « la vie de terrasse pour tous » est une application résidentielle du concept de *sanatorium*. Ce concept a son origine dans la théorie d'aérisme élaborée par les hygiénistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui eut des répercussions fondamentales sur l'architecture et l'urbanisme. Cette théorie – voulant que chaque patient et, par extension, chaque habitant vive dans un milieu bien aéré, bien ensoleillé – donne lieu à deux dispositifs chers à l'architecture moderne : l'immeuble à gradins et le toit-terrasse.

<sup>34</sup> Après plusieurs réalisations majeures dans le style Art nouveau, Henri Sauvage fonde en 1930 la Société anonyme de logements hygiéniques à bon marché avec son confrère Charles Sarazin et conçoit des constructions mariant habitations et équipements collectifs. Au sujet de l'œuvre de Sauvage, voir Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage ou L'exercice du renouvellement*, Paris, Norma Éditions, 2002.

<sup>35</sup> La piscine publique située au cœur de l'édifice est complétée en 1930.

<sup>36</sup> Les façades, les toitures et la piscine du bâtiment ont été classées « monument historique » en 1991.

<sup>37</sup> Les édifices de forme pyramidale à gradins ont assez rarement été réalisés en milieu urbain. Il est clair que, bien que l'on cherche ainsi à optimiser l'ensoleillement et l'accès au dehors pour chaque logement, cette forme n'avantage pas la densité, relativement à la surface du terrain occupé. En plus d'offrir la possibilité de terrasses individuelles qui ne portent pas d'ombre aux voisins des étages inférieurs (comme l'auraient fait les balcons), la forme pyramidale est, cependant, une stratégie d'implantation urbaine propice à laisser pénétrer la lumière naturelle vers une rue bordée d'édifices en hauteur. Le célèbre dessin de Hugh Morris (montré par Rem Koolhaas, 1978, sous le titre *Ferris' Theoretical Envelope of 1916 New York Zoning Law*) illustre comment les législations municipales, par l'entremise des retraits obligatoires à partir de hauteurs définies, transposent cette préoccupation dans les règlements de construction. C'est d'ailleurs en tenant compte de ceux-ci que les architectes et

protagoniste de cette approche fut l'architecte Arthur Erickson, comme en fait foi la récente publication de Nicholas Olsberg et Ricardo Castro<sup>38</sup>. Plus près de nous, l'architecture d'Arthur Erickson inspire l'agence Gauthier Guité Roy, architectes de Québec, qui proposent leur interprétation du modernisme en réalisant le projet des Jardins Mérici (réalisé en 1978, le projet est lauréat du Prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec). Selon l'historien Marc Grignon, « [l]e contexte de la Révolution tranquille permet à la firme Gauthier Guité Roy de s'affirmer parmi les leaders de l'architecture moderne au Québec. Leurs œuvres sont empreintes d'un esprit d'expérimentation et d'innovation que favorisait l'effervescence de ces années<sup>39</sup>. » Il est à noter, que Paul Gauthier est aussi l'un des associés de l'agence Gauthier Daoust Lestage qui poursuivent l'héritage de ces pionniers au Québec.

À Montréal, quelques projets sont dérivés de ces précédents : les pyramides du Village olympique conçues par les architectes d'Astous et Durand – un complexe d'habitation destiné à l'hébergement des athlètes lors des Jeux olympiques de Montréal en 1976 et converti par la suite en complexe résidentiel – ou encore le complexe de condominiums de luxe le Sanctuaire du Mont-Royal (fig. 6.12), conçu par les architectes Desmarais Tornay.

Le toit-terrasse ou toit jardin adopté de l'architecture méditerranéenne est transposé dans l'architecture du Mouvement moderne grâce<sup>40</sup> à l'architecture de Le Corbusier. Inspiré

---

leurs clients ont dû maximiser l'emprise au sol urbain par une série de retraits successifs dans la masse des gratte-ciel. La démarche de Ferris montre la conséquence sur la forme du bâti des préoccupations pratiques telles que l'éclairage des intérieurs des édifices et des rues. Ici, le règlement qui incarne cette préoccupation donne lieu à une sorte de forme spectrale qui régira le bâti de la ville. Le gratte-ciel new-yorkais *Citicorp Center*, conçu en 1972 par les architectes Hugh Stubbins & Associates, est un exemple précurseur de projets d'édifices en hauteur avec toit en gradins en milieu urbain dense.

<sup>38</sup> Nicholas R. Olsberg et Ricardo L. Castro (avec essais par Edward Dimendberg, Laurent Stalder et Georges Teyssot), *Arthur Erickson: Critical Works*, Seattle, University of Washington Press, 2006.

<sup>39</sup> Marc Grignon et Karen Smith, « Gauthier Guité Roy », *L'encyclopédie canadienne*, sur le site [thecanadianencyclopedia.com], consulté le 3 septembre 2007.

<sup>40</sup> Notons cependant les travaux précurseurs de Tony Garnier qui prévoyait, dans son rapport *Les villes de l'avenir* (publié entre 1903 et 1909), parmi « des villes pilotis, à chaussées surélevées, des maisons avec terrasses pour atterrissage d'avion [...] que Le Corbusier devait, par la suite, plagier ». (Gaston Bradet, *L'urbanisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1945, p. 18.)

des traditions méditerranéennes et recyclant le précédent « machiniste » de l'usine Fiat<sup>41</sup> à Turin avec son autodrome d'essai sur le toit, le recours au toit-terrasse fait partie des célèbres « Cinq points de l'architecture moderne » de Le Corbusier dont il esquisse l'idée dès 1926<sup>42</sup>.



Figure 6.12 Le complexe résidentiel Le Sanctuaire du Mont-Royal est l'un des plus luxueux complexes résidentiels en copropriété de Montréal. Construits au début des années 1980 par le Groupe Lépine aux abords d'Outremont, les sept immeubles qui le composent comptent près de mille appartements. Concept des architectes Desmarais Tornay. (Photographie Alena Prochazka.)

Le Corbusier exploite le concept du toit-terrasse habitable lié au thème de la promenade architecturale, thème central de sa pensée et véritable *leitmotiv* de son œuvre. Cependant, hormis ses villas blanches individuelles, il propose en 1923 (dans *Vers une architecture*<sup>43</sup>) le concept de toits-terrasses en milieu urbain densifié (pour Le Corbusier, il s'agissait de cités-jardins) sous forme d'immeubles-villas collectifs constitués d'une superposition en alternance de « maisons » individuelles avec chacune son jardin suspendu

<sup>41</sup> Le Corbusier en publie des images dans son *Vers une architecture* (éditions Crès et Cie, 1923), où il expose son admiration pour l'architecture industrielle, l'une de ses sources d'inspiration.

<sup>42</sup> Kenneth Frampton mentionne (dans *L'architecture moderne. Une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2006, p. 153) que Le Corbusier formule « Les cinq points d'une architecture nouvelle » en 1926, sans en donner la source. Or, ces principes des « cinq points » avaient déjà été esquissés dans Charles-Édouard Jeanneret-Gris (dit Le Corbusier), *Almanach d'architecture moderne : documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, organisation, industrialisation du bâtiment*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975 [Paris, G. Crès, 1925 ou 1926].

<sup>43</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923].

indépendant. En 1929, Le Corbusier aménage la terrasse de l'appartement de Charles Beistégui sur le toit d'un immeuble parisien typique, une première réalisation du concept du toit-terrasse véritablement urbaine. Ce projet fait figure de précédent historique aux développements qui se dérouleront, un demi-siècle plus tard, à Montréal. Depuis, l'idée du jardin suspendu imbriqué dans le volume d'un bâtiment, ou encore celle d'une pièce extérieure comme un véritable volume habitable sur le toit plat qu'a défendues Le Corbusier, seront reprises sous forme de dispositifs tels que la loggia, la terrasse ou le balcon couverts.

Or, on constate récemment que le toit-terrasse est devenu l'un des principes de la modernité revisitée, reconduits dans les projets des néomodernes.

Le Clos Saint-Bernard de Dan S. Hanganu (fig. 6.13) est sans conteste l'un des précurseurs du retour à Montréal de cette stratégie d'habiter le toit : situé le long d'une artère commerciale à Outremont, un garage construit en 1924 est converti en 1986 en édifice multifonctionnel. Boutiques au rez-de-chaussée, bureaux et logements aux étages et quatre *penthouses* surhaussent le gabarit original. Chaque unité possède son toit-terrasse particulier avec vue panoramique sur la ville. Le dernier niveau des toits plats loge plusieurs édicules techniques, sans autre procès. Ce projet a fait l'objet d'éloges pour son intégration et a reçu de ce fait le prix Orange 1987 de Sauvons Montréal décerné par l'organisme Héritage Montréal :

*[T]he architect opted for a design that drew inspiration from the existing building and, to an extent, from its original use. Design clues were also picked from neighbouring buildings without falling into the nostalgic manipulation of forms so often used in today's Postmodern buildings<sup>44</sup>.*

---

<sup>44</sup> Ricardo L. Castro, « Significant Buildings of the 1980's », B. Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 115.





Figure 6.13 Le Clos Saint-Bernard, Dan S. Hanganu, 1986. (Photographie Pierre Boyer-Mercier.)

Le traitement du couronnement ne figure pas dans ce discours comme un critère à remarquer. Cependant, un tel recours au toit-terrasse n'en demeure pas moins un précédent qui sera repris, une dizaine d'années plus tard, dans d'autres projets résidentiels.

Un véritable renouveau du toit-terrasse se manifeste à Montréal avec la série des projets résidentiels *Europa* conçus par Boutros + Pratte architectes (les promoteurs construisent, de 1995 à 1997, cinq phases d'habitation à Outremont). Les *Projets Europa*, réalisations d'un modernisme affirmé et pionnières du développement et de la mise en valeur d'un secteur limitrophe du quartier, sont un bon exemple de renouvellement de l'idée du caractère identitaire d'un secteur. Ils sont lauréats des prix pour l'intégration, malgré le fait que le traitement des couronnements en toit-terrasse propose un dispositif qui diffère du couronnement traditionnel vu comme typique – et souhaitable<sup>45</sup> – pour le quartier. Or, c'est précisément pour cet « aspect pionnier, l'effet d'entraînement et l'exemple de qualité<sup>46</sup> » qu'ils sont, avec la Ville d'Outremont, conjointement lauréats<sup>47</sup> du prix Orange 2000 décerné

<sup>45</sup> Pierre-Richard Bisson, *Outremont et son patrimoine : construire en harmonie*, Outremont, Ville d'Outremont, 1995.

<sup>46</sup> Héritage Montréal, *Rapport du jury du Prix Orange 2000*.

<sup>47</sup> La qualité architecturale et les concepts des *Projets Europa* avaient déjà été remarqués par les critiques auparavant. Quatre phases sur quatre ont remporté des prix : un prix Habitas interprovincial,



par Héritage Montréal. Si le dispositif développé pour le couronnement n'est pas spécialement ciblé par ce prix, le projet, par sa consécration, n'en demeure pas moins un important précédent pour créer un « effet d'entraînement » dans l'évolution des toits-terrasses à Montréal. Même si la figure du couronnement en terrasses avait déjà été introduite en 1986 dans le même quartier par le remarquable projet de recyclage d'un bâtiment industriel par Dan S. Hanganu (le projet de condominiums le Clos Saint-Bernard, avenue Bernard), ce n'est qu'avec les *Projets Europa*, grâce à la critique qui les acclame pour leurs qualités d'insertion au quartier concurremment à l'innovation des typologies de l'habiter, que l'on peut constater une nouvelle perception des couronnements qu'il convient de bâtir dans cette partie de Montréal. À la suite de cette reconnaissance, Boutros + Pratte exportent en quelque sorte ces couronnements vers les abords du Vieux-Montréal dans la toute dernière phase des *Projets Europa*. Le couronnement en toit-terrasse y apparaît adapté à l'habitation collective et aux gabarits plus importants des quartiers centraux (fig. 6.14). Cette tendance se généralise par la suite, comme nous le verrons plus loin, pour transcender le strict domaine de l'habitation dans les projets plus récents.

---

le prix d'Excellence en Architecture décerné par l'Ordre des architectes du Québec, de nouveau un prix Habitas – « Projet domiciliaire 2000 », puis le prix Orange.



Figure 6.14 Le Nouvel Europa, 2004, Boutros + Pratte architectes. (Photographie Alena Prochazka.)

Mais avant de détailler les déclinaisons de ce renouveau, revenons à la troisième source historique.

Le concept de la « cinquième façade » est lié à la vue des airs grâce au développement de l'aéronautique entre les deux Guerres et grâce aussi à la construction des observatoires et des immeubles à grande hauteur, parfois couverts de toit-terrasse. Depuis, la notion de la cinquième façade évoque le toit plat recevant un traitement architectural en rapport avec l'idée de voir et d'être vu. En effet, une vue du paysage à partir des toits fait partie de l'expérience urbaine.

En architecture, cette cinquième façade – qui n'est plus désormais résiduelle mais conceptualisée – impose, contrairement à la notion de façade (qui engage une vue latérale à partir de la rue), une vue plongeante du plan horizontal des toitures avec, en fond de scène, des repères urbains, des monuments, des paysages surgissant au-dessus des couches compactes de la ville traditionnelle.

À l'exception des grandes agglomérations urbaines comme New York et Paris, où la haute densité provoque une surenchère des espaces libres extérieurs susceptibles d'être privatisés et qui conduit, par conséquent, à l'appropriation des toits en jardins privés (une pratique plus souvent *ad hoc* qu'une intention de la part des architectes), le toit-terrasse et la vue de (et depuis) cette cinquième façade n'ont jamais été aussi généralisés que depuis le récent renouveau de ces concepts. Cette tendance que nous avons repérée dans les projets récents pour Montréal s'inscrit parmi les développements actuels de la culture architecturale globalisée.

Parmi d'autres, Christian de Portzamparc récupère ce renouveau d'un fait d'architecture dont nous venons d'exposer les sources dans sa proposition urbanistique pour un développement contemporain d'un quartier central de Paris. Il intègre l'idée de l'appropriation du paysage des toits à sa notion d'enchaînement du bâti qui fait la paroi de la rue. Sa proposition de la « logique pour une mécanique volumétrique urbaine » inclut des critères particuliers pour les toitures :

Avec la dynamique des hauteurs [inhérente aux caractéristiques topologiques : les dénivelés], il est fréquent qu'une construction ait des vues sur des toitures situées en contrebas. Dès lors, il est essentiel de traiter ces toitures avec un grand soin de façon à ce qu'elles s'intègrent au paysage urbain comme une cinquième façade permettant parfois l'intégration d'habitations. Les toitures des constructions basses devront être traitées en terrasses-jardins ou en toitures ou sur-toitures pouvant présenter une pente ou une forme incurvée [...] Dans le cas des toitures terrasses [pour les constructions hautes], les installations techniques seront traitées en édicules ou toitures débordantes avec un soin particulier. Les étanchéités plates, visibles depuis des riverains, devront être traitées par des revêtements. Les saillies sont bienvenues [...] Elles pourront se faire par exemple à partir d'attiques en retrait. Dans certaines situations, des dépassements de vélum sont possibles. Ces constructions plus hautes que les autres se détachent donc naturellement dans le paysage urbain. Ces réalisations par leur architecture y compris dans leurs parties supérieures recevront un traitement particulier (sculptural). Ainsi, ces immeubles auront valeur de signal dans le quartier<sup>48</sup>.

Ajoutons que cette préoccupation pour le traitement des toits plats épouse aussi celle des écologistes, notamment celle des mouvements *Green Roofs* et *Urban Agriculture*. À

---

<sup>48</sup> Christian de Portzamparc, *Paris rive gauche secteur Massena, Cahier des charges particulières d'urbanisme et d'architecture*, Ville de Paris / SEMAPA, document non publié, janvier 1999, p. 19-20.

Montréal, cela semble donner prise à une stratégie « à la montréalaise »<sup>49</sup> (fig. 6.16) qui vise à récupérer les vastes étendues des toitures goudronnées et à les transformer en « poumon vert » d'une cité écologique.



Figure 6.16 « Une projection futuriste de Montréal en cité écologique. Un projet pilote très novateur voit le jour sur le Plateau Mont-Royal : l'aménagement d'une de ces fameuses toitures vertes qui font, entre autres, l'orgueil d'une cité d'avant-garde comme Chicago. » (Tiré d'A. Foucault, « Des toitures vertes à la montréalaise », *Place Publique*, vol. XI, n° 20, 13 novembre 2004, p. 1-2.)

Ainsi, les dispositifs dont nous venons de rappeler les précédents historiques – l'immeuble à gradins, le toit-terrasse, la cinquième façade – exploitent le thème du couronnement littéralement sous trois angles : comme figure de couronnement, comme lieu d'usages et de techniques et comme inscription du toit dans le paysage urbain<sup>50</sup>. Le renouveau de l'intérêt pour les paysages des toits et pour la composition architecturale avec couronnement renoue avec ces importants thèmes de l'histoire de l'architecture occidentale. Dans le cas du renouveau des figures de couronnement à Montréal, il s'agit de surcroît, tel que nous l'avons souligné en début de section, du renouvellement d'un trait du cadre bâti qui

<sup>49</sup> Andréanne Foucault, « Des toitures vertes à la montréalaise », *Place Publique*, vol. XI, n° 20, 13 novembre 2004, p. 1-2.

<sup>50</sup> Cela n'est pas sans rappeler le thème de la couverture tel qu'il a été exploré par l'exposition au Pavillon de l'Arsenal à Paris : *Les Toits de Paris, de Toits en Toits*. Celle-ci offrait à ce sujet trois regards convergents : le toit vu depuis la rue, le toit vu de près, le toit vu du ciel. (Tiré du site Internet [<http://www.pavillon-arsenal.com/f/temporaire/95.html>], consulté le 15 août 2005.)

est porteur de l'idée de montréalité. L'idée du couronnement idéal-typique à la montréalaise est croisée ici avec les courants issus de l'actualisation de la culture architecturale. Cet effet de croisement, amorcé par des projets novateurs, peut donner lieu, en tant que précédent, au renouvellement de la codification des caractères identitaires de Montréal. Peut-on y déceler un effet de série pour ces nouveaux couronnements montréalais ?

Parmi les projets que nous avons étudiés, l'édifice de la Caisse, conçu par un consortium avec Daoust Lestage, serait celui qui illustre le mieux cette tendance. Contrairement au Palais des congrès de Montréal par exemple, conçu par un consortium avec Saia Barbarese, le couronnement et la cinquième façade y prennent toute leur importance et ce, comme nous l'avons montré, en ayant recours à des référents modernistes (toit-terrasse) plutôt qu'à ceux issus de la ville traditionnelle (corniches ou faux combles du Montréal victorien). En ce sens, le projet de la Caisse serait l'un des premiers, parmi les récents projets d'envergure, à adopter une formule hybride entre la figure moderniste du toit plat et la composition tripartite classique (base, corps et couronnement).

Quant à l'agrandissement du Palais, le couronnement et la cinquième façade sont essentiellement ignorés, à l'exception de la terrasse abritant l'œuvre de Francine Larivée, *La poussée vers le haut*, sorte d'œuvre paysagère urbaine juchée dans les hauteurs, dont deux des objectifs clairement établis sont de « permettre de goûter l'environnement » et d'offrir une vue depuis les hauteurs l'entourant. Nous avons constaté au cours de notre analyse de la démarche de conception du projet que le gabarit et le couronnement du Palais ont subi de nombreuses itérations : un hôtel abrité dans une tour d'angle sud-ouest ou encore des terrasses et des volumes en surhauteur ouvrant sur la place Jean-Paul-Riopelle, pour finalement épouser cette forme prismatique caractéristique des bâtiments revêtus de murs-rideaux de verre de l'époque des modernes.

Les deux projets de Dan S. Hanganu dans le Vieux-Montréal (le complexe Chaussegros-de-Léry et Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal), pour leur part, arborent des couronnements qui s'inspirent plus directement des couronnements historiques – corniches ou combles –, tout en ayant réalisé, pour ce trait de montréalité, une traduction au contemporain. Par cette interprétation du paradigme melvinien, Hanganu en impose du coup une mise à jour.

Le projet de la Caisse serait cependant plus que cela : on pourrait plutôt parler d'un nouveau trait de la montréalité, inédit, hybride entre les paradigmes melvinien et progressiste. La Caisse est en effet un cas d'espèce d'une tendance que l'on peut constater dans les projets récents autour du territoire du Quartier international qui contrastent avec ceux à toit plat sans couronnement et ceux à faux combles.

L'idée-image des couronnements en toit-terrasse surmonté d'une sorte de vélum est maintenant de tous les projets récents, parfois d'une manière assez extravagante : la tendance est à la démesure. L'exemple le plus extrême est sans conteste la marquise sur le toit du projet de résidences étudiantes du *Prêt d'honneur* par Boutros + Pratte (1999) dans le Quartier des spectacles (fig. 6.17).



Figure 6.17 Résidences étudiantes du Prêt d'honneur, Boutros + Pratte, dans le quartier des spectacles, 1999. (Photographie Alena Prochazka.)

Un toit-terrasse avec un imposant vélum distingue aussi le projet retenu, à la suite d'un concours, pour la construction de l'un des édifices du nouveau campus Sir-George-Williams de l'Université Concordia (fig. 6.18). Le projet lauréat a été conçu par la firme torontoise Kuwabana Payne McKenna Blumberg Architects (KPMB). Mais un traitement particulier des toits-terrasses était aussi présent dans les projets des autres concurrents : un toit-terrasse avec vélum, de dimensions plus modestes, couvrant une bonne portion du complexe faisait également partie de la solution, non retenue, de l'équipe Provencher Roy et associés



architectes (fig. 6.19). Dans sa proposition pour le même projet, qui n'a pas non plus été retenue, Dan S. Hanganu, en consortium avec Faucher Aubertin Brodeur Gauthier Leclerc et associés, a opté pour un toit-terrasse avec plantations couvrant une partie des toits plats (fig. 6.20). Le thème de la paroi habitable couronnée d'une promenade-balcon (un jardin suspendu dans ce cas-ci) retrouve les idées exploitées dans le projet du Musée de la Pointe-à-Callière que nous avons analysé.



Figure 6.18 Campus Concordia, Kuwabana Payne McKenna Blumberg Architects, en consortium avec Fichten Soiferman architectes et avec la collaboration de Stéphane Tremblay / Daniel Arbour & associés, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, couverture, détail.)



Figure 6.19 Campus Concordia, Provencher Roy et associés architectes, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, p. 19.)

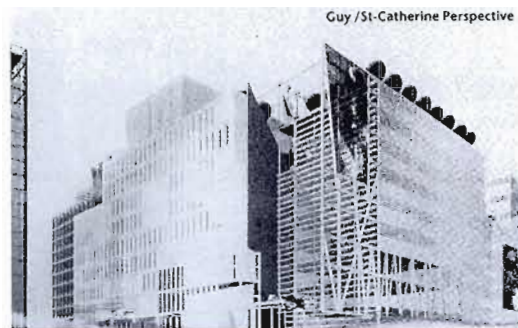


Figure 6.20 Campus Concordia, Dan S. Hanganu en consortium avec Faucher Aubertin Brodeur Gauthier Leclerc et associés, 2001. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, n° 117, novembre 2001, p. 21.)

Selon Georges Adamczyk, membre de jury de ce concours et ancien directeur de l'École d'architecture de l'Université de Montréal, les finalistes sont tous retenus parce qu'ils sont « réputés pour aborder avec méthode et souci d'intégration la reconstruction de la ville par des formes architecturales contemporaines. [Les cinq propositions sont d'une] expression vigoureuse et relativement conformiste d'un ensemble urbain où modernité et tradition ont été associés avec élégance<sup>51</sup>. »

Le couronnement, en tant qu'élément intrinsèque de la composition du bâtiment, reprend donc ses lettres de noblesse. Des architectes à l'œuvre dans le paysage bâti de Montréal renouent ainsi, au-delà de l'imagerie identitaire établie par le paradigme melvinien, avec les traits d'une montréalité consacrée, tout en les transposant dans une expression architecturale contemporaine. Le recyclage de la nouvelle imagerie dans des projets successifs crée une sorte d'effet de série et les codifie, au terme d'une consécration par les discours des critiques, en de nouveaux traits de montréalité.

La tension entre la montréalité melvinienne codifiée – dans les règlements et dans l'imaginaire collectif – et la créativité par invention propre de l'architecture moderne se trouve ainsi conciliée dans une montréalité réinventée grâce à quelques projets récents.

---

<sup>51</sup> Georges Adamczyk, « L'université, la ville et l'architecture », *La revue d'architecture ARQ*, n° 117, novembre 2001, éditorial, p. 7.

### 6.2.2 L'accès au grand dehors

Les propos précédents sur les toits-terrasses nous amènent à parler d'un autre trait de la montréalité qui pourrait se révéler une traduction contemporaine de la plus iconique des images identitaires montréalaises : les escaliers torsadés devant les façades des plex résidentiels. Cette image symbolise en quelque sorte l'idée de la montréalité (fig. 6.21).

En effet, la répétition d'escaliers métalliques légers et des paliers d'accès en forme de balcons représente un trait considéré unique de l'habitation montréalaise depuis ses origines<sup>52</sup>. Or, ce dispositif juxtaposé, sur toute la hauteur de deux ou trois étages, aux façades des plex montréalais (fig. 6.22) rend possible un accès direct à chacun des logements à partir de l'extérieur. Malgré le caractère très modeste du parc de logements qui s'est constitué au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>, chacun tient à conserver l'accès privé à partir de la rue. De ce fait a résulté la multiplication d'escaliers qui ont marqué le paysage typique des rues de Montréal et, du coup, de balcons qui donnent accès de l'intérieur vers l'extérieur. Ce dispositif d'accès aux logements permet donc aussi, inversement, le prolongement de l'espace habité intérieur sur l'espace extérieur, ouvert au « grand dehors ».

En raison sans doute aussi de la permanence des modes de vie, les logements actuels (au gré de la prolifération de condominiums) retrouvent ces caractéristiques fort appréciées des Montréalais. En effet, ceux-ci n'ont pas volontiers adopté les *walk-up* et les tours d'habitation avec ascenseur sans aucun accès au dehors à partir de leur logement. Comme les Français avec leurs fenêtres munies d'une sorte d'allège-balcon avec garde-corps ornemental ou les Asiatiques avec leurs extensions tentaculaires improvisées, telle une peau du bâtiment

---

<sup>52</sup> Par exemple, en 1933 Roméo Boucher et Jean Chauvin racontent avec dérision les impressions d'un voyageur étranger au sujet des escaliers que les auteurs qualifient de « roides comme une échelle de potence ou tordus comme de la ferraille, luxuriante végétation métallique [...] auxque[l]s il ne manque que d'être polychrom[é]s pour détenir le record de la laideur parfaite ». C'est avec une pointe d'embarras que les auteurs constatent que « la seule chose que [le voyageur] remarqua, au cours de sa promenade [dans Montréal], ce furent nos escaliers extérieurs, [...] ces machines à monter chez soi ». Roméo Boucher et Jean Chauvin, « Nos 'belles' escaliers de Montréal », dans *La Revue populaire*, Cie Publication Alpha, septembre 1933, p. 7. Plus récemment, soulignons l'ouvrage de Jean O'Neil avec photos de Pierre Phillippe Brunet, *Les escaliers de Montréal*, Hurtubise, Montréal, 1998.

<sup>53</sup> Marsan, *Montréal en évolution*, 1994 [1974].

tirée à l'envers, ou encore les balcons et les galeries grillagés de l'architecture coloniale sud-américaine, le balcon et les escaliers des Montréalais ouvrent le logement sur un espace privatisé donnant directement sur l'espace de la rue. Une telle extension de son espace de vie vers le grand dehors semble se révéler l'un de ces schémas archétypaux humains que l'on peut s'imaginer remonter à la nuit des temps, à l'époque des premières installations sédentaires des « hommes des cavernes », dont le primitif logis se poursuivait sur un promontoire dans la falaise. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à évoquer les balcons peuplés de corps tendus vers le soleil dès les premiers redoux printaniers ou encore les ingénieuses installations qui permettent de manger et de préparer le repas sur les balcons parfois exigus des quartiers populaires de Montréal. Que ce soit dans l'habitat ou le lieu de travail, un désir d'accès au dehors le plus direct possible à partir de son espace de vie intérieur est un trait du bâti qui n'a jamais disparu du paysage idéal montréalais. Il est permis de croire que ce trait qui est étroitement lié à l'image de la montréalité trouve sa traduction contemporaine dans quelques projets novateurs et l'effet de série qu'ils engendrent.



Figure 6.21 Image imprimée sur des t-shirts vendus par Montréalité, une entreprise de design qui célèbre et arbore l'importance de la communauté et l'esprit de Montréal. Cette entreprise a créé une série d'images qui captent les symboles propres à la ville et qui sont ensuite reproduits sur des t-shirts portant la griffe de vêtements American Apparel. Une partie des profits de la vente est versée à l'un des organismes à but non lucratif que l'entreprise soutient, Santropol Roulant, qui offre un service de « popote roulante » aux personnes en perte d'autonomie. (Tiré de [[http://www.montrealite.com/organizations\\_fr.html](http://www.montrealite.com/organizations_fr.html)], consulté le 2 février 2003.)



Figure 6.22 Les escaliers de Montréal. (Tiré du site Internet [<http://julien.mammouth.free.fr/>] consulté le 17 décembre 2007, photographie Julien Lebreton.)

Alors que l'idée-image des escaliers et des balcons de Montréal est porteuse de la montréalité melvinienne, la notion d'accès au dehors n'est pas étrangère à l'esprit des grands modernes inspirés en cela par le mouvement hygiéniste. L'idée de privilégier une continuité spatiale entre le dedans et le dehors remonte, soutient Liane Lefavre<sup>54</sup>, aussi loin que le concept de l'architecture en harmonie avec la nature selon les principes de l'architecte allemand Karl Friedrich Schinkel (1797-1840). Le principe de fluidité d'espace entre le dedans et le dehors est, depuis, repris autant par les modernes (ouvertures, terrasses) que par les culturalistes (lien entre le dedans de l'espace privé des édifices et le dehors de l'espace public) et serait, selon Lefavre, lié au contextualisme. En effet, le rapport poétique entre le dehors et le dedans (par les vues, par les matériaux, par l'accès direct) se retrouve autant chez les « régionalistes critiques » confirmés (les Espagnols et les Catalans, voir notre chapitre II) que chez les modernistes (Steven Holl, Tadao Ando) lorsqu'ils revendiquent la dimension contextuelle de leur architecture. Ce trait semble concilier les deux univers :

Mies van der Rohe a de nombreuses fois revendiqué le fait d'être un contextualiste. Ainsi, sa première maison moderniste de 1914, conçue pour Werder près de Berlin,

<sup>54</sup> Liane Lefavre, « Un Mies méconnu. La basse extraction de l'espace universel'. Sur quelques théories du XX<sup>e</sup> siècle », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 11, Paris, Éditions du patrimoine, mai 2002, p. 79-92.



entre en harmonie avec la nature, selon les principes de Schinkel. Ce dernier avait en effet été le premier à tenter de briser la séparation entre les espaces extérieur et intérieur par usage de fenêtres en bandeau. La passion germanique des années vingt et trente pour l'hygiène et le sport avait pour écho architectural et formel ces fenêtres panoramiques qui garantissaient la pénétration des rayons du soleil, un air frais et une bonne santé, tout en assurant une transition fluide entre le dedans et le dehors. [...] Mies s'est toujours passionné pour l'interaction entre les volumes clos et les espaces extérieurs ouverts<sup>55</sup>.

Que sont alors devenus, dans les projets récents, ces typiques balcons et escaliers torsadés de Montréal bannis du paysage depuis leur interdiction, selon Jean-Claude Marsan (1974), en 1940 ? Il est permis de spéculer que l'idée de l'accès privé au « grand dehors » est transposée aujourd'hui par l'entremise de l'image du toit-terrasse et de loggia qui s'insèrent, par évidemment, à même les volumétries des édifices récents, qu'il s'agisse de l'habitation<sup>56</sup> ou de lieux de travail. Certaines directives des règlements d'urbanisme donnent prise, dans le cas de l'habitation, par exemple, à cette tendance. Dans le cas d'une construction comprenant un usage résidentiel et occupant une majeure partie du lot (ayant un taux d'implantation supérieur à 85 %), un article du Règlement<sup>57</sup> prévoit l'obligation de fournir une superficie d'espaces libres égale à 10 % de la superficie de plancher de chaque logement. Pour éviter de réserver à cette fin le terrain lui-même, il est permis d'inclure dans le calcul « un balcon, une loggia, une terrasse, un jardin intérieur ». Cela donne lieu à la prolifération de dispositifs qui modifient sensiblement, depuis peu, les typologies habituelles. Dans le but de satisfaire les prescriptions du Règlement, on a recours au toit-terrasse, aux loggias, aux balcons couverts : autant de projections ou d'évidements du corps principal des volumétries construites. Cette tendance – liée à l'essor du néomodernisme – fait écho aux grandes préoccupations des

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 89-90. Dans cette citation, Lefaivre se réfère aux travaux de Franz Schulze (*Mies Van der Rohe: a Critical Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 6 et 77) quant à la relation entre les travaux de Schinkel et la démarche de Mies.

<sup>56</sup> Luc Noppen constate en effet que : « les architectes montréalistes préfèrent procéder par soustraction ou découpage de volumes pour créer des balcons intérieurs ou logettes ». (Luc Noppen, « Les architectes 'montréalistes', la quête du caractère métropolitain dans le projet architectural résidentiel contemporain », *Architectures, contextes, identités*, actes du colloque international, Brest, 16-18 octobre 2003, p. 100 ; aussi publié dans Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné (dir.), *Patrimoines pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec, Nota bene, 2006, p. 61-115.

<sup>57</sup> Ville de Montréal, *Règlement d'urbanisme de l'arrondissement Plateau-Mont-Royal*, Règlement 01-277, adopté le 17 décembre 2001, section II, articles 44 et 45.



premiers modernes en ce qui a trait à l'ensoleillement, aux vues et à « l'accès au grand dehors » à partir des lieux de vie (fig. 6.23).

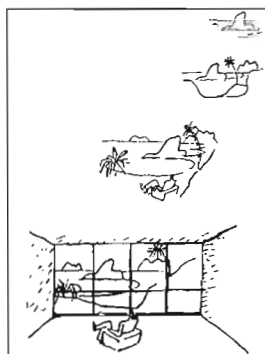


Figure 6.23 Croquis illustrant la relation dedans-dehors. Le Corbusier. (Tiré de P. Von Meiss, *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses polytechniques romandes, 1986.)

Par exemple, on reconnaîtra à ces dispositifs une parenté avec l'évidement en creux dans le mur habitable caractéristique des projets de Dan S. Hanganu et l'effet de série que ces projets semblent avoir suscité (voir la section sur le projet du musée de la Pointe-à-Callière). On observe la présence de ces terrasses et de ces loggias généreuses tout naturellement dans l'offre du logement ou de l'espace de travail de moyen et de haut de gamme. En tient-on compte dans la production d'espace de vie offert aux citoyens moins fortunés ? Quelques exemples précurseurs d'architectures récentes permettent de l'espérer (par exemple, les habitations de Boutros + Pratte dont nous avons discuté plus haut ou encore, bien antérieures, les habitations Notre-Dame et les habitations Saint-Hubert (fig. 6.24) de Mercier, Boyer-Mercier architectes). Notons ici le cas de l'immeuble à gradins du projet précurseur (1922) d'Henri Sauvage qui été destiné à l'habitation à bon marché et dont la vocation contraste avec l'application du modèle à Montréal pour l'habitation de luxe (complexe du Sanctuaire, voir fig. 6.12). Notons également le travail de l'architecte français d'origine péruvienne Henri Ciriani qui incarne, selon François Chaslin, « le seul courant d'architecture un peu solidement constitué qui se soit fait jour dans la France contemporaine<sup>58</sup> ». Héritier du Mouvement moderne, cet architecte, qui accorde une importance prédominante au domaine politique et

<sup>58</sup> François Chaslin, « Henri Ciriani », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.

social, s'investit dans le logement social collectif des villes nouvelles autour de Paris avec des projets qui insistent sur le prolongement des espaces de vie sur l'extérieur et où l'espace intime du logement rejoint l'espace collectif. Par exemple, pour le concours d'un quartier de sept mille logements à Évry (1971-1972), il développe des grandes structures de logements aux terrasses étagées. Pour ses logements de la ville nouvelle Noisy 2, à Marne-la-Vallée (1975-1980) il a recours à d'autres stratégies :

Il y développait la notion de façades "épaisses", considérées comme les parois de l'espace public et solidement étayées de loggias, façades dont le riche "battement" rythmique et la calme massivité lui semblaient devoir rendre une certaine dignité au logement social, tout en lui conférant l'image rassurante de la "permanence".<sup>59</sup>



Figure 6.24 Habitations Saint-Hubert de Mercier, Boyer-Mercier architectes.

Les nouvelles typologies des accès aux logements montréalais et de leur ouverture sur le « grand dehors » constitueraient dans ce contexte un sujet de recherche intéressant à envisager, mais cela demeure pour l'heure hors de notre propos.

Néanmoins, nous pouvons constater que l'accès au grand dehors, qui semble être remis de l'avant dans les projets néomodernes récents, à Montréal, convient à la tradition montréalaise du balcon/accès privé telle qu'elle est symbolisée par l'image iconique des

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

extensions extérieures de l'espace intérieur, phénomène incarné par la notion de *balconville* (fig. 6.25) explorée, par exemple, par la pièce de théâtre du même nom signée David Fennario. Cette tendance semble également s'être depuis peu étendue à la production d'espaces de travail et à d'autres vocations non résidentielles. Dans le même ordre d'idées que ce dispositif des nouveaux couronnements pour Montréal (voir plus avant), terrasses suspendues, loggias, balcons linéaires et toits aménagés s'imbriquent désormais dans les volumes de nombreux nouveaux projets. Le projet la Caisse de Daoust Lestage en est un exemple et peut-être un précédent pour Montréal.

Le retour aux fenêtres ouvrantes dans les lieux de travail, telles qu'elles sont imposées par Daoust Lestage dans le projet pour la Caisse, tient du même ordre d'idées, celui du rapport entre le dedans et le dehors. L'avènement de nouvelles éthiques propres aux idéologies du durable et des attitudes écologiques amènera sans doute l'abandon généralisé des systèmes mécaniques clos au profit de méthodes « douces », comme la ventilation naturelle, pour permettre des ajustements sur mesure par l'utilisateur au moyen de fenêtres ouvrantes. Du coup, la relation directe entre le dedans et le dehors retrouve, avec le dispositif de la fenêtre ouvrante, sa plus simple expression.



Figure 6.25 Balconville : les balcons des duplex d'une rue du quartier Saint-Michel, 7 décembre 1999. (Photographie Denis Labine, ©Le Québec en images, CCDMD.)

La question des extensions qui donnent un accès direct à l'extérieur depuis l'espace de vie, qu'elle soit abordée par l'entremise des dispositifs tels que le toit-terrasse, les balcons ou

simplement les baies ouvrantes, demeure l'une des tendances de l'architecture montréalaise qui pourrait confirmer le renouvellement de l'identité du cadre bâti de cette ville.

### 6.2.3 La contingence urbaine tridimensionnelle

Les projets que nous avons analysés dans deux secteurs de Montréal – l'ancien centre de la ville, qui se dote d'une nouvelle vigueur, et un quartier requalifié qui brigue aujourd'hui une place au cœur d'un nouveau Montréal « international » – révèlent, depuis le renouveau urbain des années 1960, des mutations de l'idée de la montréalité redevables aux différentes conceptions de la ville.

Tel un palimpseste, les projets pour le Quartier international de Montréal en particulier cumulent une stratification de paradigmes de design du domaine public qui sous-tendent les visions proposées au gré de projets successifs : parmi les différents paradigmes en rapport avec l'idée de montréalité qui affleurent dans ces moments de planification successifs (voir chapitre V), nous avons noté une tendance nouvelle. Cette tendance, que nous aborderons dans cette section, est en lien avec l'idée de la ville intérieure. À ce chapitre, la plus récente des mutations proposerait, comme pour les autres traits de la montréalité vus plus haut, une sorte d'hybridation d'approches contrastantes entre le modèle progressiste et le modèle culturaliste. Or, avec ses passages piétonniers protégés reliés au métro, aux complexes culturels, aux complexes commerciaux et de loisirs ainsi qu'à de nombreux édifices majeurs, ce réseau, réputé le plus étendu au monde, est devenu une véritable image de marque de Montréal. Quelles en seraient les nouvelles déclinaisons ?

La ville intérieure de Montréal est née essentiellement du paradigme progressiste. Le modèle de ségrégation étagée des modernes est à l'origine de cette « ville souterraine montréalaise ». Cependant, l'originalité de l'adaptation montréalaise de ce modèle tient au fait qu'il confine les passages piétonniers, dans le but d'offrir une protection contre le climat nordique, sous le niveau naturel du sol. Cette sorte d'inversion apparaît clairement lorsqu'on examine des exemples comparables mis en chantier à la même époque pour d'autres villes occidentales, par exemple le mégaprojet nommé Plan Manhattan conçu en 1962-1969 pour Bruxelles. Le Groupe Structures est l'auteur de ce plan particulier d'aménagement élaboré par ces ingénieurs pour la rénovation du quartier Nord à Bruxelles. Le plan opte pour la

démolition intégrale du quartier et la séparation radicale des circulations mécanique et piétonne, grâce à une dalle artificielle placée à treize mètres au-dessus du sol (des quatre-vingt tours de bureaux prévues, seules trois sont construites en 1972).

La ville intérieure de Montréal a véritablement commencée par le projet de la Place Ville-Marie (fig. 6.27) dont les promoteurs ont décidé, en 1962, de relier ce nouveau réseau souterrain qui s'étendait sous tout un îlot urbain à celui de la gare Centrale dont ils étaient également propriétaires. Notons que l'origine de l'idée d'une ville intérieure et souterraine « remonte [au projet de] la gare Centrale (1938-1943) dans [lequel] John Scofield planifie non seulement une vaste salle des pas perdus en souterrain, mais aussi des tunnels accompagnés de quelques commerces riverains qui partent vers les sorties en surface et vers d'autres projets du Canadien National (Reine Élisabeth, Édifice OACI, Terminal Centre, etc.) dont la Place Ville-Marie est de loin la plus impressionnante et où on amplifie et perfectionne le concept de la ville souterraine<sup>60</sup>. » Depuis, la Place Ville-Marie prend place parmi les icônes de Montréal et contribue à l'image de la montréalité progressiste que l'on doit au maire Jean Drapeau.



Figure 6.27 Le modèle de ségrégation étagée des modernes est à l'origine de la ville souterraine montréalaise instaurée par le projet de la Place Ville-Marie (architectes I.M. Pei and Ass., avec Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, arch., 1958-1965). La Place Ville-Marie fut construite par le Canadian National Railway Company Real Estate pour occuper un quadrilatère entier. (Tiré du site Internet de Pei Cobb Freed & Partners Architects [<http://www.pcf-p.com/a/p/5503/s.html>], consulté le 4 mars 2005.)

Or, le modèle étagé qui est à l'origine de ces réalisations est, d'une part, lié à la ségrégation des différents moyens de déplacement (piétonnier, automobile, ferroviaire)

<sup>60</sup> David Hanna, extrait d'une note personnelle, 2008.



incarnée dans les images iconiques de l'urbanisme du Mouvement moderne comme celle de la *Cité verticale* de Ludwig Hilberseimer (fig. 6.28). D'autre part, ce modèle est aussi véhiculé pour son application à la ville traditionnelle dense (fig. 6.29). Ces images semblent évoquer une hybridité, telle que nous la constatons dans les nouveaux projets du Quartier international : il y a d'abord dans ces projets une qualité d'urbanité – culturaliste – qui combine l'idée de la contingence (dans le sens de juxtaposition d'espaces publics dans un enchaînement topologique) et celle de la connectivité (dans le sens fonctionnel d'enchaînement des parcours) ; il existe aussi cette qualité de superposition tridimensionnelle moderniste. Dans ce sens, une telle contingence tridimensionnelle serait en quelque sorte un trait d'union entre l'urbanisme progressiste et l'urbanisme culturaliste qui prône à la fois la convivialité du domaine public (à la suite de Jane Jacobs) et une sorte de contingence organique horizontale (suivant Giambattista Nolli, fig. 6.30). Du coup, cette *contingence tridimensionnelle conviviale*, une qualité nouvelle liée à la ville intérieure montréalaise existante, pourrait donner lieu – si un effet de série s'avérait – à un nouveau trait de la montréalité qui demeurerait toutefois en lien avec les paradigmes identitaires établis pour Montréal, c'est-à-dire les paradigmes progressiste et melvinien.



Figure 6.28 L'idéal moderniste de la verticalité – la tour, tel un bâtiment-objet, sise dans son espace urbain dégagé – et de l'espace urbain tridimensionnel – socle d'infrastructures qui joue un rôle à l'échelle du bloc urbain et de la région, avec ses autoroutes surbaissées et surélevées, ses réseaux souterrains de la ville intérieure – est illustré ici par un dessin de Ludwig Karl Hilberseimer, *Ville verticale (Hochhausstadt)* : *vue perspective, rue nord-sud*. (Source : Ludwig Karl Hilberseimer, américain natif de



l'Allemagne, 1885-1967, *Ville verticale (Hochhausstadt) : vue perspective, rue nord-sud*, 1924, encre et aquarelle sur papier, 97,3 x 140 cm, don de George E. Danforth, 1983.992, The Art Institute of Chicago. Photographie ©The Art Institute of Chicago.)



Figure 6.29 Ville verticale étagée : modèle new-yorkais. Source inconnue.



Figure 6.30 Plan de Rome, détail, Giambattista Nolli, 1748. (Tel qu'il est reproduit dans A. Corboz, « Vues réformatrices », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'imprimeur, 2001, p. 122.)

Il y aurait à Montréal des exemples comparables à cette nouvelle contingence tridimensionnelle, que l'on peut trouver tant dans l'histoire de la genèse des villes

américaines comme New York que dans celle d'autres villes du monde récemment en effervescence. À ce titre, Singapour constitue un exemple remarquable, tant par ses nouvelles architectures nommées *horizontal landscapers* – qui contribuent au réseau piétonnier protégé au sein d'une approche dite « urbanisme tridimensionnel »<sup>61</sup> – qu'en raison du souci de ses décideurs pour une architecture nouvelle qui s'inscrit dans les paysages urbains traditionnels. Dans cette ville au climat extrême – se comparant ainsi à Montréal – se développe au centre-ville une ville intérieure piétonne qui profite de parcours souterrains et au niveau de la chaussée. Soucieux d'offrir à la fois de l'éclairage naturel vers les niveaux enfouis et des liens visuels entre les différentes strates des parcours piétonniers, de même que des passages protégés des intempéries (pluie, soleil) en bordure de rues, les concepteurs des récents projets dont nous avons pris connaissance contribuent à mettre en place un système de connexions intermodales de transport, incarné par ces parcours piétonniers conviviaux. Cette qualité particulière n'est pas sans rappeler l'extraordinaire « organicité » des villes asiatiques denses, où la densification se présente sous la forme d'une topographie par strates superposées. Cette sorte de contingence tridimensionnelle s'est mise en place au cours d'un processus d'édification souvent chaotique : pensons à la ville de Kobe, au Japon, où, enserré entre la montagne et le front de mer occupé de nombreux sites industriels désaffectés, le domaine public s'organise dans un enchevêtrement de niveaux étagés. Pensons encore à Hong Kong, une ville vivante dont le relief topologique très accentué est littéralement traversé par un réseau quasi continu d'espaces accessibles au public, en relation tridimensionnelle – étagée – les uns avec les autres. Le projet *Hongkong and Shanghai Bank Headquarters* (1979-1986), par exemple, conçu par Sir Norman Foster and Partners, a su tirer profit de cette idiosyncrasie. Le bâtiment offre, en rez-de-chaussée, une véritable place urbaine publique intérieure qui suit la déclivité naturelle du terrain et qui est accessible sans entrave depuis la rue et à partir de plusieurs niveaux. Cette place, surmontée d'un atrium d'une hauteur de dix étages, se prête bien à des occupations spontanées (« [*the atrium*] *shelters a space that at weekends has become a lively picnic spot* », expliquent les

---

<sup>61</sup> Propos tirés de l'allocution « Adding Landscapers to Skyscrapers » prononcée par Paul Katz, architecte de la firme Kohn Pedersen Fox Associates de New York, au sujet du projet *One Raffles Link* à Singapour. (Colloque *La ville intérieure en devenir* tenu à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, le 14 février 2005.)

concepteurs) et elle est devenue en quelque sorte l'un des paliers dans cette enfilade de lieux et de passages publics qui se déploient, verticalement et horizontalement, entre et à travers le bâti de cette ville qui est littéralement empilée sur une bande de terre étroite entre la montagne et la mer.

À Singapour, la connectivité est même devenue réglementaire : dans l'esprit de l'application du *responsible city planning*, la municipalité oblige tout nouveau projet commercial à se connecter au réseau de passages vers les points de transports publics ainsi qu'à s'inscrire dans le réseau de passages protégés. À l'instar du précédent bolognais, référent originel de la typomorphologie urbaine, des arcades sur les quatre côtés d'un bloc urbain nouvellement érigé sont obligatoires. L'expérience singapourienne montre cependant plusieurs difficultés potentielles liées à la prolifération de ce réseau piétonnier protégé : la question de la responsabilité en matière de sécurité, de financement, d'entretien, de construction et d'animation de ces liens.

Le système « +15 Skyway » de Calgary sert ici de contre-exemple. Ce réseau de passages piétonniers ouvert en 1970 est élaboré, de 1968 à 1999, par l'architecte Harold Hannen<sup>62</sup>. Avec ses cinquante-neuf ponts couverts sur un parcours de seize kilomètres de long, il s'agit du système le plus étendu du genre au monde. Or, les passages surélevés qui permettent de circuler à quinze pieds au-dessus des trottoirs en traversant un grand nombre d'édifices du centre-ville reliés entre eux par un système de ponts couverts et de terrasses suspendues sont une constante cible de critiques et de réflexions de la part des experts en aménagement urbain. La gestion de ce système de passages contigus qui n'incite pas à la convivialité fait face aux problèmes qu'évoquent les critiques : une trop faible densité d'usagers ou la conception architecturale et d'aménagement de ces liens avec le niveau des trottoirs. Il n'en reste pas moins que la qualité même de chacun des lieux qui se trouvent connectés par cette sorte de contingence tridimensionnelle (qui s'élève parfois jusqu'à trente et quarante-cinq pieds au-dessus des rues) et la variété des vocations qui y sont conviées et accueillies – prenant en cela pour référent l'idée-image des ponts marchands et des ponts

---

<sup>62</sup> Harold Hannen conçoit ce système alors qu'il est à l'emploi du Calgary Planning Department en 1966-1969. Il s'inspire d'un système similaire à Minneapolis, Minnesota. C'est grâce à ce projet qu'il remporte, en 1970, le prix Vincent Massey Award for Merit in Urban Planning.

habités – pourraient se révéler des clés de l'échec ou du succès de telles stratégies urbaines. Même si la réalisation calgarienne soulève la controverse, il n'en reste pas moins que les idées mises de l'avant dans le projet de Harold Hannen ouvrent la voie à la recherche et aux réalisations qui abordent la convivialité de l'espace public dans les villes au climat nordique<sup>63</sup> et celles au climat extrême. S'inscrivant dans cette mouvance, le Quartier international de Montréal avec ses projets récents pourrait devenir à ce titre un cas d'espèce (servant d'exemple à d'autres projets ailleurs) et un catalyseur du renouvellement de la ville intérieure montréalaise.

En effet, même si la connectivité a connu des précédents à Montréal avec des projets comme la maison Alcan, le Centre de commerce mondial et le métro McGill<sup>64</sup> (parmi d'autres exemples précurseurs comparables au Canada qui marient l'héritage résolument moderniste à l'urbanité de l'espace public, le projet d'Eaton Centre<sup>65</sup> à Toronto) le type de contingence tridimensionnelle conviviale hybride entre l'approche progressiste et l'approche culturaliste que nous venons d'énoncer est une manifestation nouvelle de la ville intérieure. Celle-ci n'est plus seulement souterraine : elle se développe, comme nous l'avons montré avec les projets du Quartier international (qui comprennent celui de la Caisse et du Palais) entre les niveaux enfouis autant qu'au niveau de la rue et au-dessus, sous forme de passages aériens et de jardins suspendus. De plus, les liens visuels entre les espaces intérieurs et extérieurs et l'éclairement naturel vers les souterrains font résolument partie des intentions des concepteurs sans pour autant avoir été complètement réalisés.

Cette contingence est le fait d'une hybridation bien particulière aux projets du Quartier international et elle se développe à la fois verticalement et horizontalement, ce qui lui permet de former en quelque sorte un trait d'union entre l'urbanisme moderne qui a créé la ville

---

<sup>63</sup> Harold Hannen a d'ailleurs été, de 1980 à 2000, membre actif de l'association Winter Cities (nommée aussi Livable Winter Cities Association), qu'il a présidée en 1989.

<sup>64</sup> Inaugurée en 1966, la station a été conçue par les architectes Crevier, Lemieux, Mercier et Caron, dont l'un des associés, Henri Mercier, fonda en 1975 avec Pierre Boyer-Mercier l'agence Mercier, Boyer-Mercier architectes.

<sup>65</sup> Projet conçu par Zeidler Partnership Architects de Toronto et inauguré en trois phases, en 1977, 1982 et 1999. Il est opportun de constater que le patron de l'agence, Eberhard Heinrich Zeidler, a fait ses études au célèbre Bauhaus de Weimar et à Technische Hochschule de Karlsruhe en Allemagne.

souterraine et l'urbanisme typomorphologique qui insiste sur le lien entre la rue et les espaces publics et semi-publics des édifices. Cette hybridation, si un effet de série s'avérait, pourrait caractériser Montréal et devenir une mise à jour de la montréalité, car ce trait demeure en lien avec l'imagerie identitaire montréalaise établie (la ville souterraine). Revenons rapidement sur les traits de ces projets qui sont porteurs d'une hybridation entre les deux paradigmes.

D'une part, pour reconstruire le Quartier international de Montréal, plus d'une trentaine d'années après les audacieuses interventions du *Urban Renewal*, les concepteurs du Quartier international ont tout naturellement renoué avec les grands acquis modernistes de la ville. Pour la requalification urbaine récente, les connexions avec la ville souterraine intérieure sont réalisées, les stationnements souterrains et leur accès aux nouveaux édifices sont prévus : le concept de la ville étagée demeure (fig. 5.27). Créé entre deux pôles d'activité – la place Bonaventure (et son voisin, le siège de l'Organisation de l'aviation civile internationale) et le Palais –, le secteur déstructuré devait retrouver ses liens naturels urbains par le recouvrement de l'autoroute. La nouvelle plate-forme structurale conçue à cet effet devait porter autant les bâtiments érigés à neuf (et intégrer les bâtiments existants à conserver) que les espaces publics urbains à l'usage des piétons et des automobilistes (fig. 5.51). Le tout devait être arrimé aux réseaux existants et pourvus de conduits de câblodistribution en prévision des technologies les plus récentes. Or, cette superposition de réseaux est propre au paradigme progressiste.

D'autre part, la montréalité melvinienne est manifeste dans les projets qui ont reconstruit le secteur du Quartier international de Montréal par un travail de remaillage du tissu urbain, l'un des thèmes principaux de la méthode typomorphologique propre au paradigme melvinien. Celui-ci régit autant les concepts des projets de Daoust Lestage (le concept général pour la requalification du Quartier international et l'édifice de la Caisse) que ceux de Saia Barbarese pour le Palais : on y propose de retrouver les liens « naturels » des parcours urbains piétons et d'améliorer la qualité des aménagements des espaces publics. En cela, la requalification des espaces publics de Lyon a constitué un précédent pour les concepteurs du Quartier international. Les plages de Marseille, le centre de Lille, le Lisbonne des piétons, la ville de Barcelone et son port constituent des exemples comparables. Tous ces projets correspondent à un renouveau urbain qui semble contrecarrer, comme le rappelle

Christophe Demazière<sup>66</sup>, les effets néfastes de la compétitivité entretenue par la globalisation de l'économie. Celui-ci avance que ces effets, qui tendent à modifier les zones d'activité au sein d'une ville, entraînent les agglomérations à réagir localement, à partir de leur ancrage régional. Selon ce paradigme, la compétitivité des villes serait soutenue non plus par l'entremise de grandes infrastructures urbaines fonctionnalistes du *Urban Renewal*, mais par un renouveau urbain qui, par la requalification des quartiers en difficulté, redonne de la vigueur à toute l'agglomération.

Ainsi, particularité bien montréalaise de l'imagerie identitaire dont elle a fait l'objet, la ville intérieure se trouve complétée et en même temps bonifiée par un nouveau concept de contingence tridimensionnelle qui régit des parcours souterrains et alternatifs qui traversent les édifices, tantôt au niveau chaussée (Palais des congrès), tantôt par de véritables ponts suspendus au-dessus d'anciennes rues reconfigurées longées de terrasses et de jardins suspendus (le « Parquet », hall linéaire parcourt d'est en ouest l'édifice de la Caisse et offre un passage piétonnier aérien alternatif aux passages souterrains, ce qui constitue en quelque sorte un trait d'union entre deux places urbaines, fig. 5.59).

Cette richesse de parcours crée un rapport entre l'espace public extérieur et l'espace public (ou semi-public) intérieur cher à l'approche typomorphologique dont est issu le paradigme melvinien. En fond de tableau, la figure canonique du plan de Nolli (voir fig. 6.30) – un plan de Rome (1748) que Giambattista Nolli présente comme une sorte de vision analytique horizontale des « pleins » et des « vides » de la ville – revisitée par les tenants de la typomorphologie fonde cet idéal organique de contingences urbaines. Inspiré de Giambattista Nolli, le *poché* du tissu urbain, et l'étude comparative de son évolution au fil du temps sur le site d'une intervention future, est devenu l'un des outils fétiches de la méthode typomorphologique que nous avons vu employée dans plusieurs des projets analysés.

Le projet du complexe Chaussegros-de-Léry, par Dan S. Hanganu architectes, comporte également cette dimension étagée (la cour accessible, une place et des loggias suspendues) ainsi que le lien avec le réseau des parcours piétonniers. Il s'agit là, sans doute,

---

<sup>66</sup> Christophe Demazière, *Entreprises, développement économique et espace urbain*, Anthropos, 2000. (Tiré du résumé de Thierry Paquot dans *Urbanisme*, n 317, mars-avril 2001.)



de l'un des projets précurseurs de cette idée de connectivité et de contingence tridimensionnelle et ce, même si elle n'y fut qu'esquissée. Cet effet de série permet d'annoncer un trait de la montréalité naissante qui réaliserait une sorte d'hybridation entre les deux paradigmes liés aux grands héritages de la ville : le paradigme progressiste du maire Drapeau et le paradigme melvinien.

Cette hybridation entre deux postures apparemment antinomiques concilie les héritages, moderne et culturaliste. On ne manquera pas d'en voir la source dans la pensée de Camillo Sitte qui, bien avant Le Corbusier, avait su intégrer, d'une part, la troisième dimension dans l'art urbain et, d'autre part, la richesse organique du cadre bâti sous la forme de l'harmonie entre les creux et les pleins (entre les places où se déroule la vie publique et les bâtiments). Toute la dimension de sa pensée de précurseur ne nous apparaît peut-être qu'aujourd'hui.

Quant à l'éventuel effet de série de ce renouvellement d'un trait de la montréalité, il est opportun de noter qu'un groupe de chercheurs de l'Université de Montréal se penche sur cette question du renouveau de la ville intérieure de Montréal dans le cadre normatif. Le groupe de l'Observatoire de la ville intérieure se préoccupe en effet de proposer une modification à la réglementation urbaine<sup>67</sup> afin « d'améliorer les modalités d'interaction entre la ville intérieure et l'espace public extérieur<sup>68</sup> ». Parmi ces chercheurs, Michel Boisvert propose le concept U3D<sup>69</sup>, une sorte d'urbanisme tridimensionnel<sup>70</sup> pour la ville intérieure de

---

<sup>67</sup> Michel Boisvert, *Mémoire présenté à l'office de consultation publique de Montréal dans le cadre de la révision du Plan d'urbanisme de la ville de Montréal*, Observatoire de la ville intérieure, Université de Montréal, 14 juin 2004.

<sup>68</sup> Michel Boisvert, *L'impact du projet Quartier international de Montréal sur la ville intérieure : un premier examen*, publié sur le site Internet de l'Observatoire de la ville intérieure, [www.oivi.umontreal.ca], consulté le 24 janvier 2007.

<sup>69</sup> Michel Boisvert, *U3D : contributions de la ville intérieure*, Observatoire de la ville intérieure, Université de Montréal, publié sur le site Internet de l'Observatoire de la ville intérieure, [www.oivi.umontreal.ca], consulté le 24 janvier 2007.

<sup>70</sup> Michel Boisvert définit l'urbanisme tridimensionnel ainsi : « Prise dans son sens le plus étroit, cette perspective est d'abord physique, et elle demande d'intégrer dans la vision de la ville des phénomènes comme la compatibilité dans la hauteur des bâtiments, l'accessibilité aux équipements de transport souterrains ou l'intégration des voies de circulation piétonne, incluant les ascenseurs. Mais pour en prendre toute la mesure, cette perspective doit devenir comportementale, c'est-à-dire intégrer le comportement des divers acteurs à travers des phénomènes comme la protection contre les intempéries, la présence significative de gens non familiers avec les lieux, la complémentarité et la

Montréal. Le groupe de l'Observatoire, préoccupé des questions de viabilité des commerces, de sécurité, d'efficacité des réseaux piétonniers et d'inter-modalité des transports, effectue bon nombre d'études quantitatives pour mieux cerner les enjeux fonctionnels de cette réalité émergente. Il n'en reste pas moins que le projet de requalification du Quartier international fait, dans ces études, figure de référence à titre de catalyseur, en termes de forme urbaine. Le mérite de cette nouvelle déclinaison de la ville intérieure montréalaise revient aux concepteurs de ce projet ainsi que, dans une certaine mesure, à Dan S. Hanganu et à son équipe pour le complexe Chaussegros-de-Léry. Michel Boisvert considère ces projets comme des « déclencheurs<sup>71</sup> ».

Tout semble en place pour la consécration d'un trait renouvelé de la montréalité : non plus celui de la célèbre « ville souterraine longue de trente kilomètres », mais celui d'un véritable réseau urbain, tridimensionnel, complexe et ramifié d'espaces publics aménagés et conviviaux – intérieurs, extérieurs ou protégés –, soutenu autant par l'inventivité des concepteurs que par une réglementation souple.

## 6.2.4 La matérialité architectonique montréalaisante : nouvelles déclinaisons

### Une nouvelle plasticité du mur-rideau de verre

L'une des idées-images emblématiques de la montréalité melvinienne consacrée dans l'imaginaire collectif est celle de la « pierre grise de Montréal ». La présence de bâtiments en pierre calcaire grise dite de Montréal est le fait de la proximité des gisements exploités dans des carrières<sup>72</sup> situées non loin des quartiers centraux. Le cadre bâti historique de Montréal s'est constitué largement grâce à l'emploi de ce matériau.

---

concurrence des activités commerciales, ou encore le besoin en aires de repos dans de tels espaces non résidentiels de forte densité. » (Michel Boisvert, « Le zonage vertical : pour un nouvel aménagement de la fonction restauration dans la ville intérieure montréalaise », Actes du 7<sup>e</sup> colloque international de l'ACUUS (Associated Research Centers for the Underground Urban Space), Montréal, 1997.)

<sup>71</sup> Boisvert, *U3D : contributions de la ville intérieure*, 2007.

<sup>72</sup> Sur le développement des carrières de pierre grise à Montréal, lire par exemple Isabelle Caron, « Des mémoires 'à excaver' : interpréter la présence des carrières de pierre grise à Montréal », *Architecture Canada*, vol. 27, n<sup>os</sup> 3-4, 2000, p. 15-29.

Le parement en pierre grise est reconnu<sup>73</sup>, depuis l'éveil à la valeur du patrimoine architectural montréalais, comme constituant de la particularité du paysage montréalais. À cet effet, Martin Drouin constate que, « dès le début des années 1970, la découverte de nouvelles connaissances permit de documenter l'originalité de Montréal quant à la couleur de ses pierres »<sup>74</sup>. Or, si l'évolution des technologies de construction tend à écarter l'emploi de la maçonnerie structurale en pierre de taille, les stratégies de projet qui visent l'intégration des bâtiments nouveaux à l'existant continuent à se réclamer de l'image identitaire liée à ce matériau. Pour certains projets dont le budget le permet, on poursuit la tradition de la matérialité considérée typique : on a recours, pour le revêtement, à la pierre calcaire, comme dans le projet de la Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal (conçu par un consortium avec Dan S. Hanganu), où l'on emploie la maçonnerie de pierre des carrières Saint-Marc<sup>75</sup> pour émuler « la réputée 'pierre grise de Montréal' »<sup>76</sup>.

Cependant, comme nous l'avons montré au cours de notre analyse, les discours sur l'intégration des bâtiments nouveaux dans le contexte montréalais ne reposent plus uniquement sur l'intention de recycler le matériau lui-même (la pierre) : seule l'image de la pierre grise demeure. Ce recyclage prend dès lors la forme de divers matériaux de substitution : le bloc de béton ordinaire pour sa couleur grise (comme dans les habitations de la rue Quesnel, de Dan S. Hanganu) ou la pierre de béton moulée, choisie pour sa couleur et sa texture comparables à la pierre calcaire de taille (comme pour le complexe Chaussegros-de-Léry où Dan S. Hanganu et Jean-Paul Boudreau développent « en rappel à la pierre calcaire de Montréal<sup>77</sup> » spécialement pour ce projet un matériau que le fabricant met en marché par la suite), ou, plus onéreux, des revêtements de pierre de carrière dont l'appareil

---

<sup>73</sup> Parmi ceux qui ont contribué à la consécration et à la reconnaissance de ce trait de montréalité mentionnons le Groupe de recherche sur les bâtiments en pierre grise qui réalisa, sous le patronage et la direction de l'architecte Phyllis Lambert, des inventaires de bâtiments de pierre grise de Montréal construits au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle dernier dans les secteurs historiques. (Voir Martin Drouin, note suivante.)

<sup>74</sup> Martin Drouin, *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 129.

<sup>75</sup> Les carrières montréalaises étant fermées, on puise aujourd'hui la pierre calcaire, semblable à « la pierre grise de Montréal », dans des carrières situées à Saint-Marc-des-Carières, près de Québec.

<sup>76</sup> Entrevue avec Dan S. Hanganu. Notes de l'auteure, 24 février 2002.

<sup>77</sup> Entrevue avec Tom Schweitzer. Notes de l'auteure, 24 février 2002.

diffère de la mise en œuvre traditionnelle (comme pour la façade méridionale de l'agrandissement du Palais). Dans d'autres projets, l'image de la pierre grise de Montréal est restituée cette fois en granit pour le revêtement des sols. C'est notamment le cas des trottoirs du projet de requalification urbaine du Quartier international de Montréal et des sols du Palais, où ce matériau est destiné, comme une sorte de clin d'œil à la façade méridionale du bâtiment lui-même (celle en vis-à-vis au Vieux-Montréal), à poursuivre le rappel de la pierre grise de Montréal. Au nom du diktat de l'intégration, le concepteur a recours, dans ce dernier projet, pour recycler l'image de la pierre grise de Montréal, à une filiation d'idées fort complexe.

Alors que certains concepteurs conçoivent l'hommage à la matérialité montréalaise traditionnelle principalement en termes de couleur de la pierre, d'autres entendent évoquer de surcroît les qualités d'appareillage de la pierre de taille. C'est le cas du projet du complexe Chaussegros-de-Léry dans lequel Dan S. Hanganu et son équipe étudient soigneusement, comme nous l'avons constaté dans les documents projectuels, la mise en œuvre de la maçonnerie. Tel que nous l'avons déjà suggéré, ce travail permet à l'architecte d'établir un jeu de tracés et de reliefs qui semble réinventer, cette fois d'une manière contemporaine, la richesse des détails des systèmes constructifs traditionnels comme ceux des édifices de prestige du Vieux-Montréal. En effet, le parement lisse des blocs de béton auquel l'équipe Hanganu accorde un soin de conception presque artisanal est dimensionné sur mesure pour permettre une « grande précision dans l'ajustement des hauteurs pour les ouvertures [, pour] offrir d'intéressantes possibilités pour les jeux dans l'appareil [et pour permettre] d'effectuer des finitions très nettes aux endroits où normalement des blocs auraient dû être coupés<sup>78</sup> ». De surcroît, l'effet d'épaisseur des parois révélée par des évidements et par les jeux d'ombres – une autre qualité particulière que nous avons constatée dans l'œuvre de Dan S. Hanganu – complète le rappel à la construction en pierre. Cette stratégie confère ainsi aux murs, qui obéissent aux systèmes constructifs à ossature, une sorte de plasticité ou de qualité expressive des systèmes constructifs de maçonnerie en pierre de taille.

---

<sup>78</sup> Entretien avec l'architecte. Voir à ce sujet l'excellente étude de Dominique Derome *et al.*, *Chaussegros-de-Léry, Technique & Architecture*, Conseil de l'enveloppe du bâtiment du Québec, 1993.

Pour traiter de la mise à jour de la matérialité montréalaise, retenons ce précédent – « à la façon de Hanganu » – du renouvellement de l'image de la pierre grise de Montréal dans le traitement des parois. Car, en filiation manifeste avec cette montréalité « hanganienne », nous examinerons les nouvelles déclinaisons de ce trait de la montréalité. Parmi les projets analysés qui se disent recycler le contexte, nous avons dénoté deux manières de concevoir la matérialité de l'enveloppe des édifices. D'une part celle qui demeure portée par l'idéal-typique image de la pierre grise ; et d'autre part celle qui semble contribuer à l'émergence d'une nouvelle idée-image montréalaisante. Au cours de l'analyse des documents projectuels de notre corpus, nous avons en effet constaté que certains architectes et designers proposent de nouvelles « traductions » contemporaines du trait de la montréalité liée au matériau.

Puisque l'image de la pierre grise de Montréal semble être de tous les discours en faveur d'une « bonne » intégration au cadre bâti montréalais, certains concepteurs entendent « traduire » cette image tout en privilégiant des systèmes constructifs et des choix de matériaux qui obéissent aux logiques propres de la production architecturale issue des développements de la culture architecturale globalisée. C'est dans ce cadre que, paradoxalement, l'idée de la pierre grise montréalaise serait liée au mur-rideau de verre à la façon de Montréal. Ce trait de la montréalité émergente serait issu d'une nouvelle génération d'édifices avec mur-rideau de verre dont les auteurs seraient plus soucieux de s'inscrire dans le contexte montréalais que ceux qui ont conçu la première génération d'édifices avec mur-rideau en verre des années 1970 et 1980.

Dans le projet de la Caisse, l'intention de l'architecte est de transposer – pour ce bâtiment ceint d'un mur-rideau de verre double – une sorte de *plasticité* ou de qualité expressive des systèmes constructifs en maçonnerie de pierre de taille. Comme nous l'avons noté, l'intention, pour ce mur-rideau double, était à l'évidence d'émuler par une sorte d'effet d'épaisseur (fig. 5.81) les détails du mur de pierre tout en ayant recours à d'autres matériaux. Selon l'un des architectes du projet dont nous rapportons les propos dans le chapitre d'analyse, cet effet est atteint par les jeux d'ombres qui révèlent des saillies et des creux créés au gré de l'alternance des épaisseurs, des transparences et des reliefs dans l'articulation de la paroi de verre : il s'agit de restituer l'idée-image des détails d'assemblage de la maçonnerie de pierre.

Cette approche architectonique avait été expérimentée par Gauthier et son équipe à l'occasion d'autres projets, comme celui du Centre des sciences de Montréal (Gauthier Daoust avec Faucher Aubertin Brodeur Gauthier, 2000) et l'Espace Go (Blouin Faucher Aubertin Brodeur Gauthier, 1996). On retrouve ici la même recherche de l'effet de l'épaisseur massive constatée dans le travail de Dan S. Hanganu et évoquée ci-haut. Cette apparence d'épaisseur évoquerait une sorte de qualité « stéréotomique » qui se rapporte, pour paraphraser Kenneth Frampton<sup>79</sup>, aux systèmes porteurs en compression. Pour cette expression plastique du mur de verre, Gauthier fait mention d'un précédent, celui la tour IBM-Marathon où, pour la première fois à Montréal, un mur-rideau de verre devait évoquer la matérialité de la pierre montréalaise en combinant à la fois cette qualité d'assemblage qui crée l'effet d'épaisseur – à défaut d'un terme plus juste, désignons-la par le terme *plasticité* – et des bandes de revêtement de pierre tout comme dans le projet de la Caisse.

L'expression architectonique du mur-rideau de verre double tel qu'il a été conçu pour ce dernier projet aurait alors des connotations sémantiques en rapport avec la symbolique identitaire urbaine locale malgré le fait qu'il tire, tel que nous l'avons noté, son inspiration des expériences européennes (voir notre analyse de ce projet). Nous considérons en effet que ces mutations du trait de la montréalité qui touche la matérialité sont génétiquement liées à la traduction « hanganienne » de l'idée-image de la pierre grise de Montréal. Les entrevues avec les concepteurs en témoignent. Cette sorte de *nouvelle plasticité du mur-rideau de verre* s'inscrit de ce fait dans la continuité de l'image idéal-typique de la pierre grise et en constituerait une mise à jour. Cette dernière se révèle être, comme pour les traits de la montréalité que nous avons évoqués précédemment, le fait d'une hybridation du paradigme identitaire melvinien avec la culture architecturale actuelle globalisée.

Ainsi, après son fréquent emploi dans les années 1970 et 1980, le mur-rideau tout en verre est de retour à Montréal. De surcroît, cette deuxième génération intègre cette fois des considérations bioclimatiques, ainsi que celles relatives au confort de l'occupant. C'est le cas

---

<sup>79</sup> Cette qualité ou *effet stéréotomique* réfère à une expression de Kenneth Frampton. Ce dernier désigne « forme stéréotomique » une catégorie constructive qui se rapporte aux systèmes porteurs en compression (par opposition aux systèmes à ossature). (Kenneth Frampton, « La tectonique revisitée », Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet (dir.), *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005, p. 15-23, voir p. 17.)



du mur-rideau double neutralisant conçu spécialement pour le projet de la Caisse et qui constitue un système constructif bioclimatique inédit au Canada. De plus – et ce dernier projet en est un important catalyseur – cette deuxième génération serait, par l’entremise d’assemblages et de techniques constructives résolument contemporaines, plus soucieuse de la mémoire du bâti en maçonnerie, non plus sous forme d’imitation comme c’est le cas de la pierre de revêtement reconstituée, mais par une traduction contemporaine d’un trait « génétiquement » montréalais : c’est-à-dire une nouvelle plasticité de l’expression de l’enveloppe. Déjà, un effet de série semble s’installer. Nous pensons, par exemple, au projet de l’Institut de tourisme et d’hôtellerie du Québec (Prix du Gouverneur Général du Canada, 2006) récemment rénové par le consortium Lapointe Magne et associés architectes + Ædifica. Pour cette réhabilitation d’un bâtiment existant, qui avait longtemps été la cible des critiques du fait de sa matérialité mal intégrée au contexte montréalais et particulièrement au front d’édifices historiques qui entourent le square Saint-Louis, l’architecte imagine un mur-rideau de verre qui vient créer une seconde peau (fig. 6.36) à l’édifice. Tout comme ce fut le cas d’un autre projet réalisé quelques années auparavant par les architectes Lapointe Magne et associés (Rénovation et agrandissement du Théâtre Espace libre, 2002, Prix du Gouverneur Général du Canada, 2006, fig. 6.37), le mur-rideau de verre fait montre d’une plasticité qui lui confère un effet d’épaisseur.



Figure 6.36 Telle une seconde peau, un mur-rideau de verre enveloppe le bâtiment de l’Institut de tourisme et d’hôtellerie du Québec (2005) récemment réhabilité par le consortium Lapointe Magne et associés architectes + Ædifica. (Photographie Michel

Brunelle et Michel Tremblay. Tiré de I. Chodicoff et L. Jen, « A Balanced Perspective », *Canadian Architect*, vol. 51, n° 5, mai 2006, p. 52.)

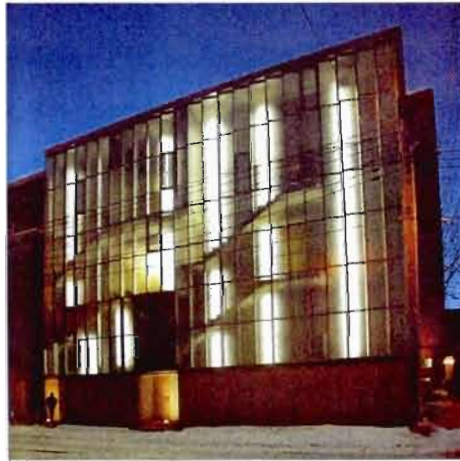


Figure 6.37 Rénovation et agrandissement du Théâtre Espace libre par les architectes Lapointe Magne et associés, 2002. (Photographie Michel Brunelle. Tiré d'I. Chodicoff et L. Jen, « A Balanced Perspective », *Canadian Architect*, vol. 51, n° 5, mai 2006, p. 68.)

### Une montréalité en couleurs

L'autre déclinaison de la matérialité montréalaisante que nous abordons ici n'est plus liée à l'image de la pierre grise de Montréal. Cependant, elle serait également apparue avec le retour à Montréal du mur-rideau de verre. L'intérêt de souligner l'émergence de ce nouveau trait de montréalité, dont un effet de série serait en voie de se confirmer, tient 1) du fait qu'il est possible d'en établir les filiations avec les caractères du paysage bâti montréalais existant ; 2) du fait qu'il serait le fait d'une hybridation entre les particularités locales et les mutations de la culture architecturale actuelle ; et 3) que certaines réalisations récentes témoignent du croisement de ce trait avec une autre matérialité montréalaisante, celle de la nouvelle plasticité du mur-rideau de verre.

L'emploi de verre de couleurs vives apparaît avec la nouvelle génération montréalaise du mur-rideau de verre. Le verre de couleur et la lumière colorée ne sont cependant pas une matérialité nouvelle à Montréal. Dans les paragraphes qui suivent, nous montrerons que le verre coloré de la façade du Palais qui marque le nouveau Quartier international de Montréal n'est pas un matériau d'architecture montréalais inédit. Nous verrons que plusieurs

architectes l'ont employé simultanément et depuis. Grâce à cet effet de série, on pourrait soutenir l'idée de sa dimension identitaire pour Montréal, d'autant plus que le verre coloré et la lumière de couleur font depuis longtemps partie du paysage architectural montréalais. En ayant recours à la matérialité de couleurs vives, certains concepteurs d'œuvres d'art et d'architecture auraient effectivement, tout comme pour le projet du Palais, contribué à la quête de la spécificité locale. Pour partir sur les traces de la présence et sur les significations de cet élément architectonique qui pourrait être consacré comme l'un des traits naissants de la montréalité, plusieurs thèmes paraissent pertinents à explorer.

Pour le nouveau Palais il s'agit, selon les intentions des concepteurs, de « faire image du caractère latin et festif » de Montréal, puisque ce caractère constituerait l'image de marque de cette métropole unique en Amérique du Nord. Après tout, le Palais a été conçu pour abriter des événements éphémères, des foires et des fêtes à l'intention de congressistes venus d'ailleurs pour goûter aussi à la joie de vivre reconnue de Montréal.

Joie de vivre, caractère latin, esprit de fête des montréalais, ville de créateurs, qualité de vie urbaine, autant de mots clés que nous avons repérés dans les discours sur Montréal dans les médias. À titre d'exemple, un récent article de la presse quotidienne résume l'image que Montréal projette à l'étranger :

Montréal ville festive, bohème, culturelle, un peu délinquante. Un rapide survol de dizaines de textes écrits par des journalistes américains, européens et canadiens-anglais le confirme : la métropole québécoise a cette aura un peu saltimbanque, plutôt fofolle où la « joie de vivre » règne en déesse absolue<sup>80</sup>.

Selon Anne-Marie Broudehoux<sup>81</sup>, le spectacle, les arts de la scène et la fête populaire (avec tous les festivals de rue) tiennent un rôle central dans la construction identitaire de Montréal. Cette représentation sociale associée à la joie de vivre montréalaise – que cette auteure met en relation avec la couleur – est devenue un élément pivot de la mise en marché de Montréal, ici comme à l'étranger. Or, dans l'esprit des concepteurs du Palais, les couleurs

---

<sup>80</sup> Karim Benessaïeh, « Faire de Montréal une capitale internationale des arts du cirque », *La Presse*, 5 mai 2004, p. A8.

<sup>81</sup> Anne-Marie Broudehoux, « Montréal : ville-spectacle », communication au *Colloque de l'ACFAS*, Montréal, mai 2004, texte non publié.

vives renvoient au thème de la fête et de la joie de vivre imputée au « caractère latin, festif » de Montréal. Déclenché par ce projet, où les couleurs vives, tant dans le travail des architectes (la verrière, les revêtements et l'éclairage intérieurs) que dans celui des artistes et architectes du paysage (le jardin de l'Esplanade et le jardin intérieur *Lipstick forest*) qui évoquent la « joie de vivre » montréalaise, l'emploi du verre coloré en façade de bâtiments semble indiquer une tendance pour d'autres projets récents, particulièrement dans le Quartier de spectacles et le Quartier international. Tout se passe comme si ces projets (nous les illustrerons plus loin) étayaient l'image de la « joie de vivre » que des discours sur le Montréal d'aujourd'hui tentent de promouvoir et qui tirent profit de l'incontestable tradition de fête propre à cette ville. En effet, si, dans *Montréal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*, Kirk Johnson<sup>82</sup> célèbre la joie de vivre de Montréal « apparente dans son architecture », notre analyse des discours des concepteurs et des observateurs du projet du Palais d'indiquer que la joie de vivre propre à Montréal affleure dans la couleur de l'œuvre d'art et de l'architecture.

Quelles sont les filiations de ce trait montréalaisant ?

L'emploi de la verrière de couleur associe deux sources d'inspiration : les projets issus de la culture architecturale actuelle et les idiosyncrasies propres à Montréal. En effet, d'une part, comme nous l'avons exposé au chapitre de l'analyse, l'inspiration pour la technologie et l'idée de l'emploi des plaques de verre lamellées de couleur pour une façade de mur-rideau provient, pour les concepteurs du Palais, du précédent de l'œuvre de Will Alsop, notamment le projet de *Peckham Library* (1999, voir à la section 5.4 le récit de l'expérience anglaise d'Hal Ingberg, coauteur de la verrière du Palais qui s'en inspire). Un fait à noter : pour décrire le projet d'Alsop dans la revue *Créé*, Anne-Laure Egg<sup>83</sup> évoque « la joie devant la technique ».

D'autre part, dans l'objectif de s'intégrer au contexte, les concepteurs de la verrière du Palais convoquent un important précédent montréalais : la verrière (1968) de Marcelle Ferron

---

<sup>82</sup> Johnson et Widginton, *Montréal vu de près*, 2002.

<sup>83</sup> Anne-Laure Egg, « Équipement non-conformiste. Bibliothèque-médiathèque », *Créé*, n° 292, 1999, Société d'Édition et de Presse, Paris, p. 59.

pour l'édicule de la station de métro Champs-de-Mars. Avec le recours à ce précédent, on peut associer ce dispositif à tout un univers de référents qui fait jouer la dimension identitaire par l'entremise de l'investissement artistique dans le paysage montréalais et qui s'exprime par les couleurs vives.

Marcelle Ferron (1924-2001), signataire de *Refus global* en 1948, est en effet une pionnière de l'intégration de l'art visuel à l'architecture. Faisant partie de la génération de créateurs qui ont, selon Louise Vigneault<sup>84</sup>, rénové, dans la foulée de l'esprit de la Révolution tranquille, l'identité québécoise, Ferron s'est préoccupée, dès les années 1960, d'établir un lien entre la pensée de l'artiste et l'art public. « Le travail du verre permet [à Ferron, dont la première réalisation est une murale pour l'Expo 67] d'explorer [...] la lumière et les couleurs qui constituent déjà le fondement de sa peinture<sup>85</sup>. » L'artiste, met au point, pour la verrière de la station de métro de Champs-de-Mars, « une méthode permettant de construire des murs de lumière en insérant des plaques de verre ancien entre deux parois de verre, les parois étant réunies entre elles par des joints invisibles qu'elle a elle-même mis au point<sup>86</sup> ». La référence à cette œuvre exécutée pour le projet du Palais aurait ici une portée qui la place au-delà d'une simple intégration au contexte avoisinant. Vu l'importance de l'œuvre de Ferron et de ses contemporains dans le façonnement de l'identité québécoise – en dotant Montréal de plusieurs réalisations dont bon nombre font désormais partie du paysage urbain –, ce référent aurait ici des significations de l'ordre du recyclage symbolique, identitaire.

À ce titre, la filiation de la présence chromatique avec d'autres précédents de l'architecture montréalaise remonte aussi à l'architecte Roger D'Astous qui, passionné pour la couleur, intègre à ses réalisations<sup>87</sup> des œuvres de plusieurs artistes (notamment Marcelle Ferron, Claude Vermette et Jean-Paul Mousseau). On pensera également à l'utilisation des couleurs vives et des vitraux des stations du métro montréalais, construites au cours des années 1960. Or, le métro devait proposer au monde, selon le premier paradigme montréaliste

---

<sup>84</sup> Voir à ce sujet Louise Vigneault, « Marcelle Ferron, enracinée et rebelle », Réal Lussier, Rose-Marie Arbour, France Vanlaethem et Louise Vigneault, *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain, Nota bene, 2000, p. 9-15.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Voir Claude Bergeron, *Roger D'Astous, architecte*, Québec, Presses de l'Université Laval.

envisagé par le maire Drapeau, une image d'avant-garde et de créativité artistique<sup>88</sup>. Dans ce contexte, les couleurs vives sont ainsi de la partie dans l'œuvre de Jean-Paul Mousseau pour le métro Peel (architectes Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc, 1966). Mousseau signe aussi une murale lumineuse et colorée, récemment rénovée, dans le hall de l'édifice du siège social d'Hydro-Québec. Ces précurseurs ouvrent ainsi la voie à la présence chromatique dans l'architecture à Montréal. Or, cette tradition se poursuit, comme en témoigne l'œuvre récente de Nicolas Baier, par une murale intitulée le *Bouquet* intégrée à la façade du Pavillon des arts de l'Université Concordia, elle-même conçue par les architectes Kuwabana Payne McKenna Blumberg (2001).

La politique gouvernementale d'intégration de l'art à l'architecture a donc résulté en un apport important à l'architecture montréalaise par la présence de ces œuvres d'art qui y introduisent des couleurs vives. L'intention à l'origine de cette « Loi du 1 % » d'« embellir les édifices publics » évolue par la suite pour viser à « intégrer les arts à l'architecture et à l'environnement ». Cette loi témoigne du désir de la société de consacrer aux arts visuels une part de la valeur de toute construction publique<sup>89</sup>. L'exubérante œuvre de Claude Cormier pour le Palais illustre cette mouvance où l'œuvre de l'artiste n'est plus seulement un embellissement, mais une contribution étroite à la création de l'espace architectural.

Au-delà de l'apport des artistes au cadre bâti, le verre chromatique devient, avec le vitrail du Palais, un véritable matériau de l'architecte. À ce titre, les recherches-créations de Hal Ingberg, comme artiste (6.40) et comme architecte (il est l'un des coauteurs de ce dispositif), privilégient une matérialité architectonique qui pourrait être considérée comme un trait d'une montréalité qui réactive cette tradition que nous venons de décrire. La couleur et la lumière comme matériau du bâti : tels seraient les caractères d'une montréalité exubérante qui a été mise à jour dans le projet du Palais et qui propose de symboliser, à l'enseigne de sa présence colorée, le « renouveau international » de Montréal. Notons qu'ici la couleur et la lumière célèbrent l'architecture. C'est une stratégie clairement distincte de celle répandue

---

<sup>88</sup> Sujet traité par Broudehoux dans « Montréal : ville-spectacle », 2004.

<sup>89</sup> Tiré de Pierre Beaupré, « Une paire de bottes vaut mieux que Shakespeare », éditorial, *Esquisses*, vol. 15, n° 5, février/mars 2005, p. 5. Voir aussi à ce sujet *Vint ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement*, Culture et communication Québec, 2004.



dans les villes ailleurs, où les façades des rues urbaines et des « strips » commerciaux arborent une multitude d'enseignes lumineuses publicitaires apposées au cadre bâti. En effet, contrairement à Toronto ou à New York, où les façades se parent de panneaux lumineux tributaires d'une esthétique de consommation, Montréal fait plutôt usage d'une esthétique artistique. Serait-ce à cet investissement artistique que tient le « facteur latin » dans l'architecture propre à Montréal ?

Néanmoins la filiation de la présence dans le paysage bâti montréalais du verre et de la lumière colorés s'exprime encore par d'autres résonances. L'usage de la couleur vive en architecture, et plus particulièrement du verre coloré, resurgit dans l'architecture et dans l'art urbain de Montréal à plusieurs époques. Que l'on pense aux vitraux des nombreuses églises (fig. 6.43) qui qualifient de leur présence ces façades monumentales sur les places et les parvis du domaine public urbain (dans Rosemont seulement, par exemple, il n'y a pas moins de quarante églises<sup>90</sup>, dont plusieurs arborent des vitraux en façade) et qui, malgré la tendance à la sécularisation de l'art et des édifices religieux, continueront, si leur sauvegarde est assurée, à marquer l'interface du bâti avec l'espace urbain de la rue.



Figure 6.40 Projets de concours de Hal Ingberg, architecte. Chapiteau des arts du cirque (2002 en collaboration avec Birtz Bastien architectes). Identification extérieure de la Place des arts (finaliste au concours 2002, en collaboration avec Ary Alvanthian, designer industriel et Stéphane Huot, designer graphique). (Archives Hal Ingberg architecte.)

<sup>90</sup> Voir à ce sujet Jonathan Cha, *Évaluation du potentiel monumental du patrimoine religieux de l'arrondissement Rosemont–La Petite-Patrie, à Montréal : plan stratégique de conservation*, mémoire de maîtrise en études urbaines, Département d'études urbaines et touristiques, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005.

Que l'on pense aux vitraux colorés qui marquent le caractère des quartiers résidentiels – tel Outremont – ou d'entités urbaines cohérentes – tel le corridor du boulevard Saint-Joseph – construits durant la première moitié du siècle dernier. Les vitraux demeurent l'ornement privilégié des constructions domiciliaires récentes dont les promoteurs cherchent, sans doute, à émuler l'image de marque des résidences bourgeoises d'autrefois. Soulignons que dans des constructions contiguës au boulevard Saint-Joseph (fig. 6.44) on recycle, parmi d'autres figures caractéristiques de l'architecture du quartier Plateau Mont-Royal, l'usage du vitrail. Le vitrail et la lumière colorés font ainsi et depuis longtemps partie du paysage urbain montréalais et ponctuent l'espace public de la rue et des places.



Figure 6.43 Vitrail de l'église Sainte-Gemma, Montréal. (Photographie Jonathan Cha.)



Figure 6.44 Des vitraux colorés marquent le caractère de certains quartiers résidentiels – tel Outremont ou les abords du boulevard Saint-Joseph. Des projets résidentiels récents à proximité du boulevard Saint-Joseph, ici avenue Henri-Julien, recyclent ce trait caractéristique. (Photographie Alena Prochazka.)

Les discours au sujet de l'architecture du Palais évoquent une image identitaire qui convoquerait la joie de vivre festive propre à Montréal qui affleurerait dans ce projet par la

couleur des œuvres d'art et de l'architecture. On peut spéculer que la verrière du Palais rappelle les traditions festives montréalaises en mettant en scène la lumière colorée. Nous pensons ici à un rapprochement, quelque peu curieux, du vitrail coloré avec un trait qui caractérise, de manière éphémère, le paysage bâti de Montréal. Il s'agit d'installations lumineuses qui parent les parois des rues montréalaises durant les fêtes de Noël. Or, ne pourrait-on tenter un rapprochement entre ce paysage lumineux éphémère et l'enveloppe de verre et de lumière de couleurs vives du Palais ? Ce voile de verre constitue sur deux des façades une véritable paroi double habitable. Ce dispositif est en effet formé de la verrière et des passerelles autour du corps massif du bâtiment (fig. 6.46). Nous retrouvons ici le thème de la paroi habitable que nous avons attribué à la montréalité hanganienne (voir notre analyse de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal et du complexe Chaussegros-de-Léry). Cependant, dans le Palais, cette paroi double habitable affiche des qualités autres. Elle évoque sans conteste, par la qualité de sa transparence et de sa luminosité colorée – et par ses connotations festives – le décor éphémère du bâti paré pour Noël de véritables rideaux lumineux suspendus aux balcons et aux escaliers montréalais (fig. 6.47). Cette tradition festive prend une forme très singulière à Montréal : elle revêt une sorte de peau éphémère qui permet de circuler entre la paroi minérale du bâti et la paroi lumineuse. Ici, les ornements de Noël parent en effet le bâti contrairement aux traditions d'autres métropoles canadiennes où la tradition des fêtes de la nativité est liée à une sorte de végétalisation festive du bâti ou encore à la décoration d'éléments végétaux. En contraste, de véritables parois habitables d'une matérialité – très « urbaine » – festive et lumineuse transforment le bâti des rues montréalaises. Le terme « mur de lumière » colorée parfois attribué<sup>91</sup> aux grands vitraux d'églises – et qui peut certainement qualifier celui du Palais – nous semble justifier ce rapprochement qui contribuerait à confirmer l'ancrage de ce dispositif aux idiosyncrasies du paysage idéal montréalais.

Cette matérialité architectonique de lumière et de couleur qui sert d'interface entre l'espace public extérieur et l'espace intérieur du bâtiment serait-elle un trait de montréalité qui semble s'affirmer grâce au projet catalyseur du Palais ? Le recours au verre et à la lumière de couleur vive dans d'autres projets pourrait confirmer un effet de série de ce trait.

---

<sup>91</sup> Voir par exemple *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000, sous « vitrail », p. 1072.



Figure 6.46 Parois de l'enveloppe du Palais des congrès. (Archives de l'agence Saia Barbarese Topuzanov architectes.)



Figure 6.47 À Noël, une tradition festive montréalaise unique : parer les éléments du bâti d'une paroi lumineuse. (Photographie Alena Prochazka.)

L'œuvre d'art lumineuse de Geneviève Cadieux<sup>92</sup>, une installation figurant des lèvres rouges<sup>93</sup> (*La Voie lactée*, 1992, fig. 6.48), fait partie intégrante de la façade du Musée d'art

---

<sup>92</sup> Geneviève Cadieux (née en 1955) vit et travaille à Montréal. Elle est surtout connue des Montréalais pour l'œuvre *La Voie Lactée* (1992) installée sur le toit du Musée d'art contemporain.



contemporain de Montréal – face à la rue Sainte-Catherine, lieu festif par excellence – et semble annoncer la lumière colorée comme matériau du bâti des projets récents pour Montréal. On pense aussi, par exemple, à un autre projet conçu par les architectes du Palais, l'agence Saia Barbarèse architectes, pour les Habitations Benny Farm (projet élaboré en 1997-1999 et réalisé en 2000, celui-ci a précédé le projet du Palais) avec ses parois de verre émeraude suspendues aux avancées des balcons (voir fig. 5.128). Ces mêmes concepteurs recyclent depuis l'idée de façades de verre coloré dans d'autres projets comme celui du complexe des sciences Pierre-Dansereau de l'UQAM (2004, Saia Barbarese Topouzanov / Tétreault Parent Languedoc et associés). Pour le pavillon Lassonde de l'École polytechnique (conçu entre 2003 et 2005, Saia Barbarese Topouzanov / Desnoyers Mercure et associés / Menkès Schooner Dagenais et Jean-Pierre Letourneux), les architectes ont conçu un environnement intérieur lumineux haut en couleur dont l'effet chromatique illumine les façades à travers un mur-rideau de verre qui constitue l'enveloppe du bâtiment. Sur ce même campus de l'Université de Montréal, Provencher Roy architectes ont réalisé le pavillon Paul-G.-Desmarais (1999), en utilisant des couleurs vives ; le concept repose également sur un effet chromatique, produit par les surfaces intérieures colorés, qui rehausse les façades à travers l'enveloppe en mur-rideau de verre. Dans les premières itérations de ce projet, l'enveloppe dans son intégralité devait afficher cette matérialité (fig. 6.49). Dans son aspect définitif cependant, la brique jaune, désormais caractéristique du campus, remplace une bonne part des parois de verre (fig. 6.50), par souci d'intégration<sup>94</sup> au bâti du campus de l'Université de Montréal dont l'identité est fortement marquée par le pavillon principal signé Ernest Cormier. Il est permis de penser que cette stratégie architectonique (paroi de brique jaune ponctuée de plages de lumière de couleur au travers d'un rideau de verre) a servi de

---

Cependant, elle est devenue une artiste de renommée internationale par ses œuvres photographiques exposées à la Biennale de Venise en 1990, où elle représentait le Canada, et par ses très nombreuses expositions en solo et en groupe en Amérique du Nord et du Sud, en Europe, en Asie et en Australie.

<sup>93</sup> Installée en permanence sur le toit du Musée d'art contemporain de Montréal depuis l'exposition inaugurale de son nouvel emplacement au cœur de la cité en juin 1992, *La Voie lactée*, à l'instar de la croix du mont Royal, est devenue l'un des emblèmes du paysage urbain montréalais.

<sup>94</sup> Ceci ressort de l'entrevue effectuée pour la présente recherche avec Claude Provencher, le 28 octobre 2004. On peut aussi mentionner à cet effet un article de David Theodore, qui écrit : « *At the [Université de Montréal], new buildings must help give an identity to departments and faculties without detracting from Ernest Cormier's landmark principal pavilion.* » David Theodore, « On Campus. Écoles Supérieures », *Canadian Architect*, octobre 1999, p. 26.

précédent à la conception du projet du pavillon Lassonde de l'École polytechnique par le consortium avec Saia Barbarese Topouzanov.



Figure 6.48 L'œuvre d'art lumineuse de Geneviève Cadieux, une installation qui représente des lèvres rouges (« La Voie lactée », 1992) et qui fait partie intégrante de la façade du Musée d'art contemporain de Montréal. (Photographie Alena Prochazka.)



Figure 6.49 Premières itérations du projet pour le Pavillon Paul-G.-Desmarais, 1999, Provencher Roy architectes. (Archives Provencher Roy architectes.)



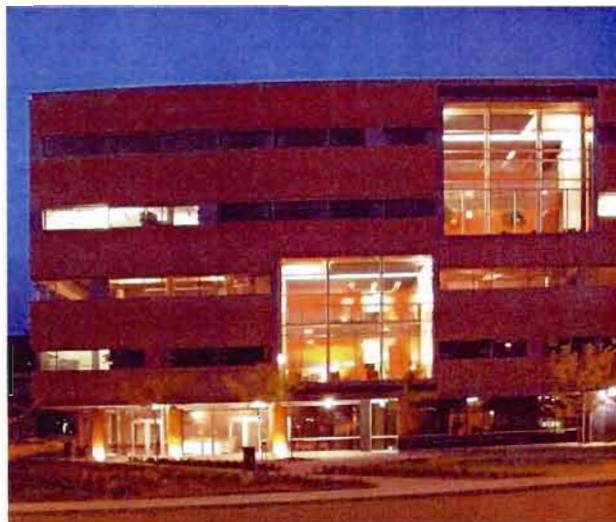


Figure 6.50 Aspect définitif du projet pour le Pavillon Paul-G.-Desmarais, 1999, Provencher Roy architectes. (Archives Provencher Roy architectes.)

Ainsi, un effet de série, par le recours aux parois de verre rehaussées de couleurs vives, peut être constaté, non seulement dans l'œuvre de la dernière agence mentionnée, mais aussi dans celles d'autres architectes. Nous avons déjà noté, dans la section de l'analyse, certains projets<sup>95</sup> qui entourent le Palais, mais nous pouvons également mentionner des réalisations plus modestes situées non loin des quartiers centraux, comme le projet *Le cube*<sup>96</sup> (2003) de Smith Vigeant architectes (fig. 6.51), dont les façades rénovées sont « habillées » de panneaux de verre pivotants aux couleurs vives afin d'offrir une sorte de dispositif inédit qui met en relation le dedans et le dehors pour « voir et être vu ». D'autres œuvres à l'état de projet démontrent la reprise, à Montréal, de la matérialité mise de l'avant par le projet du Palais : on pense à l'image conçue pour un projet au carrefour des « Maines » (fig. 6.52) par N.O.M.A.D.E. Architecture et Brière, Gilbert +Associés, architectes du Quartier des spectacles de Montréal. Un effet de série entre ce projet et celui du Palais est manifeste.

Le recours à la lumière de couleur pour marquer le bâti montréalais se multiplie également chez d'autres concepteurs, aménagistes et designers d'événements. En

<sup>95</sup> L'édifice *U2* (2004) conçu par l'Atelier Big City dont le concept originel de la façade prévoyait de grands panneaux de verre bleu donnant sur des espaces ouverts sur deux étages.

<sup>96</sup> Prix d'excellence 2003 de la revue *Canadian Architect*.

aménagement, on pense bien sûr aux œuvres de Claude Cormier, dont quelques-unes sont décrites dans les chapitres précédents, mais aussi à l'installation éphémère sur l'esplanade de la Place des Arts d'Hal Ingberg (fig. 6.53) à l'occasion de la Biennale de Montréal. On pense en outre à diverses manifestations festives ou liées aux arts de la scène, comme le Festival Montréal en lumière, et notamment à la « Nuit blanche haute en couleur » de l'édition 2004, qui mettait justement en vedette la murale de l'artiste Jean-Paul Mousseau au siège social d'Hydro-Québec. On pense par ailleurs, lors de l'édition 2005 du même événement, à la mise en lumière de la Faculté des sciences de l'UQAM (pavillon Président-Kennedy) revêtue à cette occasion d'un éclairage vert émeraude. Le cadre bâti comme support aux œuvres d'art lumineuses éphémères hautes en couleur est illustré, dans le cas des événements liés à l'art de la scène, par l'œuvre lumineuse projetée en 2005 sur la façade de l'église Saint-Viateur à Outremont (fig. 6.54). Ce type de réalisations est apparenté à une tendance française voulant que des artistes en lumière créent, avec ce matériau éphémère, des « mises en lumière » soit pour mettre en valeur des édifices et des ensembles urbains, soit lors d'événements spéciaux.



Figure 6.51 Projet Le cube, Smith Vigeant architectes, 2003. Les façades rénovées sont « habillées » de panneaux de verre pivotants aux couleurs vives pour offrir une sorte de dispositif inédit qui met en relation le dedans et le dehors pour « voir et être vu ». (Tiré de *Canadian Architect*, vol. 48, n° 12, décembre 2003, p. 27.)



Figure 6.52 Quartier des spectacles, projet pour le carrefour des « Maines » dans le cadre du projet pour le Quartier des spectacles de Montréal. N.O.M.A.D.E. Architecture et Brière, Gilbert+Associés, architectes. (Tiré d'*ARQ Architecture-Québec*, Montréal, n° 128, août 2004. p. 14.)

Ainsi, une matérialité architectonique latente à « saveur » montréalaise – *le verre et la lumière colorés comme matériau d'architecture* et comme témoin d'investissement artistique dans le projet d'architecture – aurait été réactivée par le projet du Palais. Ce trait de montréalité serait, comme les traits que nous avons signalés précédemment, issu d'une hybridation entre les référents issus des mutations de la culture architecturale actuelle et ceux issus de l'histoire locale.



Figure 6.54 Mise en lumière de la façade de l'église Saint-Viateur à Outremont lors de la tenue d'un événement musical. Concept de l'éclairage par Paul Souverbie. (Photographie Alena Prochazka.)

D'une part, on peut rapprocher ce trait de montréalité des tendances visibles dans l'esthétique des projets des architectes européens : de Nouvel à Koolhaas et à Herzog & de

Meuron, le plan de la façade s'offre, telle une toile de fond, aux expressions artistiques nettement distinctes, comme nous l'avons remarqué pour Montréal, du graphisme publicitaire commercial des artères nord-américaines. On constate en effet, avec Kenneth Frampton, « que l'influence des démarches artistiques sur l'architecture tend à se généraliser »<sup>97</sup>.

D'autre part, malgré des exemples de murs-rideaux de verre coloré ailleurs, l'effet de série à Montréal s'inscrit dans une tradition de créativité qui – puisant à même une particularité de l'investissement artistique propre aux ambitions de la société québécoise – revêt un caractère à la fois actuel et montréalais. En effet, cette matérialité architectonique actuelle que nous avons montrée riche en références locales, revêt un sens particulier à Montréal. De plus, au vu des référents que nous venons de commenter, pourrait-on les considérer comme des précédents au « renouveau international » de Montréal que le projet du Palais propose de symboliser ?

Ainsi, le projet du Palais semble illustrer, peut-être même catalyser, une résurgence de la couleur et de la lumière colorée dans l'architecture montréalaise.

---

<sup>97</sup> Frampton, « Architecture contemporaine », 2000.

## **CHAPITRE VII**

### **CONCLUSION**

#### **LA RÉGÉNÉRATION SYMBOLIQUE : POUR UNE MONTRÉALITÉ CONTEMPORAINE**

En conclusion, l'analyse des projets révèle de nouvelles tendances, peut-être même un paradigme émergent qui s'inscrirait parmi les manifestations d'une nouvelle modernité. Qu'ils soient ouverts à l'évolution des technologies de mise en œuvre et aux nouveaux matériaux, aux tendances esthétiques, qui privilégient l'invention architectonique, ou encore aux nouvelles sensibilités écologiques, depuis une quinzaine d'années, des architectes et des designers au Québec conjuguent leur pratique aux explorations plastiques et architectoniques qui puisent parmi les référents polysémiques d'une culture architecturale globalisée. Parmi les projets de ces concepteurs, notre étude de cas a permis d'investiguer ceux qui, forts d'un langage contemporain en filiation avec des référents parfois exogènes au contexte local, renouvellent également l'imagerie identitaire du bâti montréalais. Ces projets, lorsqu'ils servent de « précédents » aux projets futurs, deviennent les catalyseurs d'un renouvellement de référents d'une montréalité actualisée, néomoderne.

Or, ce renouvellement de référents identitaires interpelle deux conditions : celle du croisement des référents issus de la culture architecturale universelle et celle du recyclage (ou encore de traduction) de référents locaux. Parce que ces architectes et aménagistes participent à la culture architecturale locale ouverte aux méandres inventifs des évolutions de la civilisation universelle, il est permis, sous un angle tant universel que local, de penser à leur



contribution à l'identité urbaine comme à une « différence traduite en architecture<sup>1</sup> ». Cette approche se trouve étayée par la pensée du philosophe français Paul Ricoeur qui traite de la question de l'articulation entre la culture universelle et les cultures nationales. Pour Kenneth Frampton qui s'en inspira pour théoriser, en architecture, le courant du régionalisme critique, le dialogue entre la civilisation et la culture<sup>2</sup>, entre l'universel et le local, se traduit en « *the interplay between universal technology and a conscious cultivation of the place-form*<sup>3</sup> ». Le régionalisme critique est, par ailleurs, décrit par Daniel Le Couédic<sup>4</sup> comme un « régionalisme en mouvement, en permanente reconfiguration [qui] permet de territorialiser une résistance à la mondialisation sans en référer [obligatoirement] à une tradition. Mais il peut aussi – le Tessin et la Catalogne en témoignent – confirmer la vivacité d'une identité inscrite dans la longue durée<sup>5</sup> ». Or, le régionalisme critique évoque, pour ses principaux théoriciens (Alexander Tzonis, Liane Lefaivre et Kenneth Frampton), un ensemble de productions qui semblent éviter le phénomène de la récente régénération des villes<sup>6</sup> denses et de leurs centres. Notre recherche s'interroge précisément sur ce phénomène qui, nous semble-t-il, serait encore en attente d'un corpus théorique cohérent. Pourtant la question de l'identité urbaine semble tenir, dans le contexte de la mondialisation, une place instrumentale : on a vu récemment apparaître des discours identitaires propulsant la singularité du paysage bâti des villes en tant qu'instrument de promotion économique. Et la question de l'identité de Montréal préoccupe les décideurs montréalais, comme en témoigne

---

<sup>1</sup> L'expression est de Daniel Le Couédic, « Le régionalisme encensé, déchu et racheté », texte à paraître dans les Actes du colloque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRELIQ), Québec.

<sup>2</sup> On se rapporte ici à Paul Ricoeur et à ses définitions de la *civilisation* comme modernisation technologique opérant à l'échelle mondiale et de la *culture* comme noyau mythique et éthique de l'humanité. (« Civilisation universelle et cultures nationales », *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1964.)

<sup>3</sup> Kenneth Frampton, « Critical Regionalism and the Vernacular », texte non publié écrit à titre de commentaire de l'ouvrage de Frederic Jameson, *The Seeds of Time*, 1994.

<sup>4</sup> Directeur de l'Institut de géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale.

<sup>5</sup> Le Couédic, « Le régionalisme encensé, déchu et racheté », p. 11.

<sup>6</sup> Dans son article « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », Kenneth Frampton est d'avis que les grands centres métropolitains illustrent, par leur architecture, la victoire de la civilisation universelle sur la culture locale. (Kenneth Frampton « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetici: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, p. 17.)



la tenue de plusieurs colloques récents. Ainsi, par exemple, en évoquant le nouveau Quartier international de Montréal, Claude Benoît, présidente et chef de la direction de la Société du Vieux-Port de Montréal, soutient que « l'architecture et l'aménagement urbain permettent à une ville de rayonner internationalement dans la mesure où l'on dépasse les thèmes déjà établis et où l'on se donne la permission d'innover. Le Quartier international de Montréal en est un exemple frappant<sup>7</sup>. »

De fait, les petites et moyennes villes cherchent à se positionner vis-à-vis des centres urbains d'importance pour attirer les entreprises globalisées ou encore pour avoir leur part de la florissante industrie touristique : qu'il s'agisse, pour les villes nord-américaines, de densifier et de revaloriser les centres (Boston, Philadelphie, Vancouver) ou de revitaliser les centres densifiés européens (Lyon, Lorient), ou encore qu'il s'agisse des grandes opérations urbaines en périphérie de ceux-ci (à Paris, le quartier Seine-Rive-Gauche ou encore les projets de recouvrement des parties est et sud du boulevard périphérique ; les opérations urbaines à Nantes, à Montpellier et à Lyon en France), la question de l'identité urbaine préoccupe les acteurs concernés.

Ainsi, pour les concepteurs d'aujourd'hui, l'intérêt des méthodes de projet qui conduisent au renouvellement des idées-images considérées identitaires tient à l'importance – largement reconnue – de négocier, d'une manière contemporaine, la tension entre le local et le global où « le projet urbain peut être conçu comme un processus de réévaluation du capital symbolique local dans une économie mondialisée »<sup>8</sup>. Parce qu'il prend place dans un contexte existant, il est entendu que chaque projet d'architecture ou d'aménagement adopte une posture vis-à-vis de celui-ci : entre indifférence, contraste, intégration ou valorisation identitaire, chaque concepteur manifeste ses convictions méthodologiques et esthétiques. De même, entre la contribution de chaque projet à la culture architecturale globale ou à la culture architecturale locale, chacun nuance sa propre méthode. Parmi cet éventail de méthodes, notre recherche proposait d'examiner particulièrement celles qui recyclent et actualisent les codes identitaires qui singularisent l'image d'une ville par l'entremise de son bâti.

<sup>7</sup> Propos rapportés dans « Réinventer le quotidien », *Le Devoir*, 22 et 23 mai 2004, p. I4.

<sup>8</sup> Citation tirée du document de présentation du *Symposium BMB* qui s'est tenu à l'École d'architecture et de paysage de Bordeaux, France, en avril 2005.

Partant, nous avons montré que la stratégie d'« intégration » au contexte adjacent au projet à édifier par les méthodes typomorphologique et de conservation que revendique le paradigme melvinien de la montréalité ne sont pas les seules méthodes contextuelles pour édifier la spécificité du bâti montréalais. En effet, la contribution à l'identité par les nouveaux projets peut emprunter d'autres méthodes d'investissement identitaire des concepteurs (nous avons proposé de surcroît des catégories de méthodes projectuelles d'investissement identitaire par émulation, par interprétation mémorielle et par novation). L'étude des cas d'espèce a permis de constater qu'il y a une différence, parlant de méthodes de projet, entre intégration au bâti existant (recycler les traits du contexte adjacent au projet d'insertion) et valorisation identitaire (recycler l'imagerie identitaire du paysage idéal). Pourtant, si la singularité du paysage bâti est générée, quant à l'apport des nouveaux projets, autant à l'enseigne de l'intégration que de la valorisation identitaire, il est bien entendu que ni le recours aux traits du contexte adjacent ni celui aux traits idéels de montréalité ne sont garants d'un apport significatif ou de qualité architecturale. Il n'est donc pas dans notre intention de défendre ces méthodes de projet comme catégories de jugement de valeur uniques pour le projet architectural et urbain. Il s'agit plutôt de mieux comprendre comment – malgré un apparent préjugé favorable envers le bâti qui paraît historique et patrimonial, un consensus qui semble s'être établi chez les décideurs et chez les observateurs (moins chez les concepteurs) depuis la fin des années 1970 au Québec – les concepteurs qui imaginent le Montréal actuel innovent et expriment une culture contemporaine tout en contribuant, le cas échéant (pour certains d'entre eux), à l'identité urbaine de Montréal.

Du coup, une nouvelle attitude apparaît – que nous pourrions appeler *contextualisme critique* – qui serait l'assise à la coexistence, à Montréal, des trois paradigmes de la montréalité établis (progressiste, patrimonial et melvinien) pour une édification contemporaine de la ville et de son imagerie identitaire par l'entremise de projets somme toute hybrides. Privilégiant l'amalgame entre le local et l'universel, ce paradigme émergent de la montréalité dévoile les mérites d'une approche critique qu'il convient de distinguer du contextualisme décrit par Kenneth Frampton (et de celui propre au corpus retenu par Alexander Tzonis et Liane Lefaivre pour leur reconnaître la paternité de l'idée en 1981) en ce qu'elle s'intéresse à la codification, sans cesse renouvelée, des traits d'une identité d'un territoire bâti et non, *a fortiori*, à la reprise de référents issus du contexte adjacent d'un projet

d'insertion au bâti (urbain) existant (comme c'est le cas d'un contextualisme fermé tel que peut le devenir le paradigme melvinien assorti à la méthode de projet typomorphologique) ou encore à la contextualité phénoménologique (attitude où le projet s'appuie sur une sorte d'interprétation poétique du site d'intervention). L'attitude vis-à-vis du contexte qui distingue le paradigme émergent de la montréalité est en revanche une contextualité idéale où le projet s'appuie sur les caractères idéal-typiques du cadre bâti codifiés tout en donnant lieu au renouvellement de ces caractères. En ce sens, la notion de recyclage et d'effet de série est centrale : c'est ainsi que les concepteurs, confirmés en cela par la fortune critique de leurs projets, fabriquent le récit (dans les registres du langage architectural) de l'identité urbaine continûment mise à jour lors des moments catalyseurs. Cependant, il ne convient pas de considérer les trois contextualités – typomorphologique, phénoménologique et idéale – comme des approches mutuellement exclusives. Or, à l'enseigne du paradigme émergent de la montréalité que nous avons identifié dans la présente recherche, ces trois contextualités peuvent concourir à l'occasion d'un projet à densifier la « personnalité » du cadre bâti urbain.

En fond de tableau, un tel *paradigme prospectif* interpelle la controverse qui touche la conservation du contexte historique où s'insèrent des interventions nouvelles. En effet, la question demeure : comment être de son temps, tout en maintenant une continuité identitaire qui accueille le changement ?

Des concepts comme « inter-référence » et « trafic référentiel » apportés par Jocelyn Létourneau<sup>9</sup> au sujet de l'actualisation d'une société éclairent notre propos. Pour lui, l'actualisation d'une société serait rendue possible grâce au « travelling sociétal »<sup>10</sup>.

Faute d'une telle actualisation, la société aurait tendance à se fixer dans des matrices identitaires qui l'amèneraient à se pétrifier ou à se folkloriser, c'est-à-dire à disparaître

---

<sup>9</sup> Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en histoire et en économie politique du Québec contemporain.

<sup>10</sup> Jocelyn Létourneau, « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage (réflexions à partir du cas du Québec) », allocution présentée au Congrès de l'Association internationale de pragmatique, Toronto, juillet 2003, texte inédit.

dans une mémoire obsolète d'elle-même. L'idée d'actualisation suppose toutefois que la mouvance sociétale ne soit pas complète errance vers un ailleurs<sup>11</sup>.

La régénération symbolique apparaît ici comme une condition propre à la reproduction, dans sa dimension symbolique, d'une société. Or, « [l]e grand défi des sociétés – et celui de ses interprétants – n'est pas de se réfugier dans la mémoire ou de s'abandonner à l'exil, mais de réaliser l'opération du passage (vers un autre 'état sociétal' ou 'identitaire') qui soit aussi lucide et porteur que possible<sup>12</sup> ». Ainsi, l'étude de projets récents et des tendances qu'ils indiquent contribue à faire émerger des éléments d'une quête d'identité urbaine renouvelée.

Or, un paradigme de la montréalité qui accueillerait le changement permet des mutations grâce à l'innovation et à l'actualisation de l'imagerie identitaire introduite par des projets « délinquants<sup>13</sup> » (délinquants par rapport à la codification de la montréalité qui fait consensus et qui est privilégiée par les règlements municipaux d'urbanisme). Parmi ces projets délinquants, nous distinguons deux catégories : d'une part ceux (comme le Musée de la Pointe-à-Callière et la Caisse des Dépôts) qui *fabriquent* et renouvellent la montréalité. Par leur approche novatrice, ces projets imposent, à coup de reconnaissance véhiculée dans la fortune critique (celle-ci influence ainsi la réception et la conception de projets futurs), de nouvelles lectures de l'imagerie identitaire. Une mutation de l'idée de la montréalité s'ensuit.

D'autre part il y a les projets délinquants qui échappent à la fermeture sur soi qu'évoque Létourneau ; ils s'inscrivent avant tout, sans convoquer le contexte local, dans la mouvance des évolutions de la culture architecturale et urbaine universelle. On peut considérer leur contribution au paysage idéal urbain plutôt en termes de l'idée d'une « métropolitaneité ». Or, certains de ces projets prennent aussi part à la fabrication de l'image de Montréal en devenant, à titre d'objets iconiques, des symboles identitaires de la ville (tels que le dôme géodésique de l'Expo 67, le Stade olympique ou peut-être aussi, dans une moindre mesure, le nouveau Palais des congrès).

---

<sup>11</sup> « [C]e qui pourrait être également et donc, de nouveau, étiolement de la collectivité, cette fois dans la transmutation d'elle-même ». (Létourneau, « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage », 2003.)

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> L'expression est de Luc Noppen.

Contrairement aux projets délinquants, une autre catégorie de projets *fabrique* la montréalité. Ce sont ceux qui contribuent à la densification de l'idée de la montréalité en favorisant l'effet de série des traits de la montréalité établis ou mis à jour par les projets délinquants. Parmi les questions que la présente recherche génère pour une investigation future, ces catégories de projets suggèrent la différence entre l'approche de conception qui témoignent de l'intention de *continuer l'histoire* et celle de *fabriquer l'histoire*.

Hormis ces catégories de projets d'auteurs, on peut de plus parler des réalisations de ceux qui « n'ont pas de projet », car ils satisfont la demande des marchés immobiliers sans pour autant contribuer à la réflexion sur la ville ni sur les disciplines de la conception du bâti urbain. Il n'en demeure pas moins que ces réalisations ont un impact, simplement par l'accumulation, sur une certaine image du cadre bâti qui échappe cependant à toute considération d'investissement identitaire ou artistique.

Donc, en tenant compte de la perspective que nous avons tenté de développer, la mise à jour de l'identité urbaine serait un effet de la sélection et de l'appropriation *innovante* de référents issus du contexte idéal dans quelques projets d'architectes et d'aménagistes *novateurs*. Et ce, dans la mesure où la consécration par les observateurs (distinctions, fortune critique, projet comme précédent) des nouvelles déclinaisons et des nouvelles traductions des thèmes déjà reçus dans l'imaginaire identitaire d'une ville engendre un effet d'entraînement pour construire une image identitaire renouvelée. De nouvelles images du soi montréalais ont pour effet de servir deux défis des villes contemporaines : d'une part, éviter l'uniformisation d'un universalisme mimétique et, d'autre part, promouvoir la place d'une ville et de sa spécificité parmi les réseaux de la globalisation.

Nous concluons cet ouvrage qui interpelle l'importante question des tensions entre l'innovation et la continuité dans la conception du cadre bâti avec les propos énigmatiques de l'écrivain et penseur italien Italo Calvino, qui a incité des générations d'architectes à réfléchir sur la portée sémantique de leurs œuvres.

Celui qui arrive à Tecla voit peu de choses de la ville, derrière les palissades de planches, les abris en toile de sac, les échafaudages, les armatures métalliques, les ponts de bois suspendus à des cordes ou soutenus par des chevalets, les échelles, les treillis. Alors il demande [...]:

– Quel sens a votre chantier ? demande-t-il. Quel est le but d'une ville en construction, sinon une ville ? Où est le plan que vous suivez, le projet ?

– Nous te le montrerons dès que la journée sera finie; maintenant nous ne pouvons pas nous arrêter.

Le travail cesse au coucher du soleil. La nuit descend sur le chantier. C'est une nuit étoilée.

Voilà le projet, disent-ils<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Italo Calvino, « Les villes et le ciel », *Les villes invisibles*, Seuil, 1974, p. 147-148.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Chapitre I

- Bagnasco, Arnaldo et Philippe Le Galès (dir.). *Villes en Europe*, Paris, La Découverte, 1997.
- Banham, Mary, Lyall Sutherland, Cedric Price et Paul Barker. *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Berque, Augustin. « Paysage, milieu, histoire », dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel (France), Champ Vallon, 1994, p. 11-30.
- Biasi, Pierre-Marc de. « Critique génétique », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.
- Broadbent, Geoffrey. « Building Design as an Iconic Sign System », dans Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks (dir.), *Signs, Symbols and Architecture*, Wiley & Sons, New York, 1980, p. 311-331.
- . « The Deep Structures of Architecture », dans Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks (dir.), *Signs, Symbols and Architecture*, Wiley & Sons, New York, 1980, p. 119-163.
- Broudehoux, Anne-Marie. « The Château Frontenac in Quebec City: The Social History of an Icon », dans *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 29, n<sup>os</sup> 3 et 4, 2004 [1997], p. 51-62.
- Castells, Manuel. *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.
- Certeau, Michel de. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980, Union générale d'éditions].
- Chassay, Jean-François. « Souvenir d'une catastrophe, catastrophe des souvenirs », dans Bill Marshall (dir.), *Montreal-Glasgow*, University of Glasgow French and German Publications, Glasgow, 2005, p. 167-177.
- D'Aoust, Anne-Marie. « Identité et action politique: une perspective poststructuraliste », dans Les « théories » des relations internationales peuvent-elles se passer de théorie? Quelques avenues pour se sortir d'un champ somnambule, *Panel I : Féminisme et post-structuralisme*, Actes du colloque tenu dans le cadre de la Journée d'activités de la Société québécoise de science politique, 16 mai 2003, 2004.

- Dallmayr, Fred. « The Politics of Nonidentity: Adorno, Postmodernism and Edward Said », dans *Political Theory*, vol. 1, n° 25, 1997, p. 33-56.
- Dematteis, Giuseppe. « Représentations spatiales de l'urbanisation européenne », dans Arnaldo Bagnasco et Philippe Le Galès (dir.), *Villes en Europe*, Paris, La Découverte, 1997, p. 67-96.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Deschamps, Yves. « Montréalité », *La Revue d'architecture ARQ*, n° 102, avril 1998, p. 12-13.
- Ellin, Nan. *Postmodern Urbanism*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- Ellul, Jacques. « Les 'idées-images' de la ville de l'homme quelconque », *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 42.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Girard, Édith. « La genèse du projet en situation de concours. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », dans Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault (dir.), « Architecture », numéro spécial de la *Revue internationale de critique génétique, Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n° 14, Paris, Jean Michel Place, 2000, p. 179-201.
- Grignon, Marc. « Comment s'est faite l'image d'une ville : Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Lucie K. Morisset Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 99-117.
- Groat, Linda et David Wang. *Architectural Research Methods*, New York, John Wiley and Sons, 2002.
- Hays, Michael K. (dir.). *Architectural Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, New York, 2000.
- Legault, Guy R. *La ville qu'on a bâtie : trente ans au service de l'urbanisme et de l'habitation à Montréal, 1956-1986*, Montréal, Liber, 2002.
- Loyer, François. « Patrimoine urbain », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot (dir.), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 301-312.
- Morisset, Lucie K. « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire : de la représentation à l'espace », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 5-36.

Morisset Lucie K. et Luc Noppen. « De la ville idéale à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 4, Institut d'histoire de l'Amérique française, printemps 2003, p. 453-479.

\_\_\_\_\_. « Villes et identité urbaine. De l'usage du patrimoine dans un contexte de mondialisation », texte de présentation d'un colloque organisé par la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain dans le cadre du Congrès annuel de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Montréal, Université du Québec à Montréal, mai 2004.

Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte. *Montréal imaginaire, ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

Noppen, Luc. « Le stade olympique », *Continuité*, n° 53, printemps 1992, p. 31-34.

Noppen, Luc (dir.). *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery (Québec), Septentrion, 1995.

Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy (Québec), 1995, p. 203-233.

\_\_\_\_\_. « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », dans Lucie K. Morisset, Patrick Dieudonné et Jean-François Simon (dir.), *Réinventer Pays et paysages : Bretagne-Québec, Brest/Québec*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 2003, p. 71-101.

Paulhiac, Florence. *Le rôle des références patrimoniales dans la construction des politiques urbaines à Bordeaux et Montréal*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux II, 2002.

Philippe, Robert et Christine Desmoulins. *Transcriptions d'architectures*, Paris, adpf publications, Ministère des Affaires étrangères (France), 2005.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

## Chapitre II

« Aldo Van Eyck. En quête d'une clarté labyrinthienne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, 177, janvier-février 1975, 14-30.

Zlatý Anděl, *Jean Nouvel in Prague*, Prague, Éditions Zlatý řez, 2000.

- Ambasz, Emilio. *The Architecture of Louis Barragán*, Museum of Modern Art, New York, 1976.
- Arnell, Peter et Ted Bickford. *Aldo Rossi, Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Belluschi, Pietro. « The Meaning of Regionalism in Architecture », *Architectural Record*, n° 118, décembre 1955, p. 131-139.
- Broadbent, Geoffrey. « The Deep Structures of Architecture », dans Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks, *Signs, Symbols and Architecture*, New York, Wiley & Sons, 1980, p. 119-163.
- Boyer, Marie-Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 [1994].
- Calvino, Italo. *Les villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974. [Édition originale, *Le città invisibili*, Giulio Einaudi Editore, 1972.]
- Castex, Jean, Jean-Louis Cohen et Jean-Charles Depaule. *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, Paris, CNRS, 1995.
- Castex, Jean, Jean-Charles Depaule et Philippe Panerai. *Formes urbaines : De l'îlot à la barre*, Dunod, Paris, 1977.
- Charles, Daniel. « Architecture et philosophie », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.
- Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. Une anthologie, Seuil, Paris, 1965.
- \_\_\_\_\_. « L'histoire et la méthode en urbanisme », dans Marcel Roncayolo et Thierry Paquot (dir.), *Villes et civilisation urbaine : XVIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle*, Collection « Textes essentiels », Paris, Larousse, 1992, p. 270-278.
- \_\_\_\_\_. *Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- Curtis, William J.R. *Modern Architecture since 1900*, Londres, Phaidon, 1996.
- Eisenman, Peter. « Preface », dans Aldo Rossi, *Architecture of the City*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982, p. 10.
- \_\_\_\_\_. « The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End », *Perspecta*, vol. 21, 1984, p. 154-173.
- Ellin, Nan. *Postmodern Urbanism*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Frampton, Kenneth. « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press Port Townsend, 1983, p. 5-35.

\_\_\_\_\_. « Architecture contemporaine », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.

Frampton, Kenneth et Deborah Berke. *Rob Krier, Urban Projects 1968-1982*, New York, Rizzoli, 1982.

Francescato, Guido. « Type and the Possibility of an Architectural Scholarship », dans Karen A. Franck et Lynda Scheneekloth (dir.), *Ordering Space: Types in Architecture and Design*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1994, p. 3-23.

Gandelonas, Mario et David Morton. « On Reading Architecture », dans Geoffrey Broadbent, Richard Bunt et Charles Jencks (dir.), *Signs, Symbols and Architecture*, New York, Wiley & Sons, 1980 [*Progressive Architecture*, n° 53, mars 1972, p. 68-88], p. 243-274.

Gangnet, Pierre (dir.). *Paris côté cours. La ville derrière la ville*, Pavillon de l'Arsenal, 1998.

Garcias, Jean Claude. « Rafael Moneo », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.

Giedion, Sigfried. « The New Regionalism », *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958 [1954], p. 138-151.

Giovannoni, Gustavo. « La question des centres anciens », dans Jean-Marc Mandosio *et al.* (trad.), *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil, 1998, p. 195-219. Publication originale *Vecchie città ed ediliciza nuova*, Turin, Unione tipografico-editrice, 1931.

Gössel, Peter et Gabriele Leuthäuser. *L'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne, Taschen, 1991.

Grassi, Giorgio. *La Costruzione logica dell'architettura*, Padoue, Marsilio, 1967.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1952 [1925].

\_\_\_\_\_. *The Collective Memory*, New York, Harper and Rowe, 1990 [1950].

Hitchcock, Henry-Russel. « The 'International Style' Twenty Years After », *Architectural record*, vol. CX, 1952, p. 89-97.

Holl, Steven. *Anchoring*, New York, Princeton Architectural Press, 1991.

- Huet, Bernard. « L'architecture contre la ville », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 14, décembre 1986, p. 10-13.
- Jencks, Charles. *The Architecture of Jumping Universe*. Academy Editions, Londres, 1997.
- Jodidio, Philip. *Contemporary European Architects*, Taschen, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Architecture Now*, Cologne, Taschen, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Formes Nouvelles*, Cologne, Taschen, 2002.
- Krier, Léon. « Classical Architecture and Vernacular Building », dans Andreas Papadakis et Harriet Watson (dir.), *New Classicism: Omnibus Volume*, Londres, Academy Editions, 1990, p. 29-53.
- Lampugnani, Vittorio Magnago et Barry Bergdoll (dir.). *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, New York, H.N. Abrams, 1986.
- Lanversin, Jacques de. *L'aménagement du territoire et la régionalisation*, Librairies Techniques, Paris, 1970 [1965].
- Le Couédic, Daniel. « Une architecture sous influences », *Revue de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS)*, à paraître au moment de la rédaction de la présente thèse, p. 9.
- Le Dantec, Jean-Pierre. *Enfin, l'architecture*, Paris, Autrement, 1984.
- Lynch, Kevin. *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1970 [*The Image of the City*, 1960].
- Merlin, Pierre et Françoise Choay. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1988].
- Meyer Strump, Ulrike. « Modèles d'une géométrie cachée de la nature », dans Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002, p. 312-319.
- Morisset, Lucie K. *Histoire de la forme urbaine d'un centre-ville : Saint-Roch*, Québec, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La mémoire du paysage*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2001.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace and Co., 1938.
- Panerai, Philippe, Jean-Charles Depaule et Marcelle Demorgon. *Analyse urbaine*, Marseille, Parenthèses, 1999.



- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994.
- Pevsner, Nicolaus. *Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1951 [1943].
- Phelan, Peggy. « Construire la pulsion de vie : l'architecture comme répétition », dans Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002, p. 302-312.
- Piel, Jean. « Présentation », revue *Critique, L'objet architecture*, n° 476-477, janvier-février 1987, p. 3.
- Portoghesi, Paolo. *Postmodern: the Architecture of the Post-modern Society*, Rizzoli, 1983 [1982].
- Rodier, François. « Le type plutôt que le modèle », *Crée*, 1981, p. 184-186.
- Rowe, Colin et Fred Koetter. *Collage City*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1978.
- Sarfatti Larson, Magali. *Behind the Postmodern Facade*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Steele, James. *Architecture Today*, Londres, Phaidon, 1997.
- Szambien, Werner (préface Bernard Huet). *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834 : de l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984.
- Tzonis, Alexander et Liane Lefaivre. « The grid and the pathway. An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis », *Architecture in Greece*, n° 15, 1981, p. 164-178.
- Ursprung, Philip. *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, c1966.
- Venturi, Robert, Denise Scott-Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972.
- Viellescazes, François. « Halbwachs (M.) », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.
- Webber, Melvin M. « The Post-City Age », *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, n° 97, automne 1968, p. 1091-1110 ; paru de nouveau dans Martin Meyerson (dir.), *The Conscience of the City*, New York, George Braziller, 1970, p. 1-20.

Wolch, Jennifer, Stephanie Pincetl et Laura Pulido. « Urban Nature and Nature of Urbanism », dans Michael J. Dear (dir.), *From Chicago to L.A.: Making Sense of Urban Theory*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications, p. 369-402.

Zevi, Bruno. « Urbanisme et architecture », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.

### Chapitre III

Adamczyk, Georges. « À propos de la différence », *ARQ Architecture-Québec*, n° 130, février 2005, p. 28-29.

Auger, Jules et Nicolas Roquet. *Mémoire de bâtisseurs : dessins de systèmes constructifs à Montréal aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Université de Montréal, École d'architecture, 1994.

Bastien, Miriam. *Recherche sur le fonctionnalisme à Montréal : étude de l'évolution de la composition des parcs et espaces libres de Montréal, sous la période fonctionnaliste*, Montréal, École d'architecture de paysage, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, 1990.

Bélisle, Jean. *Montreal Cast Iron Architecture / Architecture en fonte*, Montréal [s.n.], 1984.

Bendeddouch, Assya. *Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture. L'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.

Bisson, Pierre-Richard et Suzel Perrotte. *Inventaire des travaux d'architectes à Outremont*, Montréal, Presses de l'Ordre des architectes du Québec, 1987.

Bouchard, Isabelle et Gabriel Malo. *Les synagogues du Plateau Mont-Royal au XX<sup>e</sup> siècle : inventaire préliminaire*, thèse de maîtrise, Programme en Conservation de l'environnement bâti, École d'architecture, Montréal, Université de Montréal, 2000.

Boucher, Roméo et Jean Chauvin. « Nos 'belles' escaliers de Montréal », *La Revue populaire*, Montréal, Cie Publication Alpha, septembre 1933, p. 7-9.

Bronson, Susan. « The Three Rs : Restoration, Renovation and Recycling », dans Bryan Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 154-167.

Cauquelin, Anne. « Montréal : le lieu des différences », *ARQ Architecture-Québec*, n° 10, décembre 1982, p. 24-25.

Charney, Melvin. « Pour une définition de l'architecture au Québec », *Architecture et urbanisme au Québec*, conférences J.A. de Sève 13-14, 1971 ; Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 11-42. Abrégée et parue sous le titre « Towards a Definition of Quebec Architecture », *Progressive Architecture*, vol. 53, n° 9, septembre 1972, p. 104-107.

\_\_\_\_\_. « Saisir Montréal », *Découvrir Montréal*, Montréal, Les Éditions du Jour/Société d'architecture de Montréal, 1975, p. 16-35 ; édition originale : « Understanding Montreal », dans Pierre Beaupré et Annabel Slaight (dir.), *Exploring Montreal; its People, Buildings and Places*, Toronto, Greey de Pencier Publications, 1974.

\_\_\_\_\_. « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 12-23.

\_\_\_\_\_. « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », *The Architectural Review*, n° 999, mai 1980, p. 299-302 ; réédité dans Irena Latek (dir.), *Ville métaphore projet : architecture urbaine à Montréal 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, p. 17-30.

Choko, Marc-Henri, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk (dir.). *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001.

Cohen-Rose, Sandra. *Northern Deco: Art Deco Architecture in Montreal*, Montréal, Corona Publishers, 1996.

Corboz, André. « Du bon usage des sites historiques », *Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 14-19.

\_\_\_\_\_. *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'Imprimeur, 2001.

Deschamps, Yves. « Montréalité », *La Revue d'architecture ARQ*, n° 102, avril 1998, p. 12-13.

Drouin, Martin. *La sauvegarde d'un patrimoine urbain et la formulation d'une identité (Montréal, 1973-2000)*, projet de thèse, Programme de doctorat en études urbaines, INRS/UQÀM, 2002.

\_\_\_\_\_. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2000)*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 2005.

Forget, Madeleine. *Les gratte-ciel de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- Fredette, Nathalie (dir.). *Montréal en prose, 1982-1992 : anthologie*, Montréal, Hexagone 1992.
- Gauthier, Raymonde. *Les manoirs du Québec*, Montréal, Fides, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal (1821-1892)*, thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, 1983.
- Germain, Annick. « Architecture urbaine : Enjeux et débat social », *ARQ Architecture-Québec*, n° 7, mai-juin 1982, p. 26-27.
- Godin, Colette (dir.). *Montréal, la ville aux cent clochers : regards des Montréalais sur leurs lieux de culte*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2002.
- Gournay, Isabelle. « Introduction », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem (dir.), *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Boréal, 1998, p. 11.
- Gournay, Isabelle (dir.). *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1990.
- Gratton, Roger et Michèle Benoît. *Pignon sur rue : les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin, 1991.
- Hanna, David. « L'importance des infrastructures de transport », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem (dir.), *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Boréal, 1998, p. 49-61.
- Hudon, Pascal. *L'appropriation du vide urbain par le projet : solution à la déstructuration de l'espace du Faubourg Saint-Laurent*, mémoire de maîtrise en Études urbaines, Université du Québec à Montréal, 2006.
- Huet, Bernard. « Une génétique urbaine », *Urbanisme*, n° 303, novembre-décembre 1998, p. 56-59.
- Iberville-Moreau, Luc d'. *Lost Montreal*, Toronto, Oxford University Press, 1975.
- Jacobs, Jane (trad. Claire Parin-Senamaud). *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Liège, Belgique, Pierre Mardaga, c1991 [c1961, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books].
- Johnson, Kirk et David Widginton (trad. Hélène Rioux). *Montréal vu de près : voûtes, frontons, façades et gargouilles*, Montréal, XYZ, 2002. Titre original *Montréal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*.

- Lachapelle, Jacques. *Le fantasme métropolitain : l'architecture de Ross et MacDonald : bureaux, magasins et hôtels : 1905-1942*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Lanken, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era: 1884-1938*, Waterloo, Ontario, Penumbra Press, Archives of Canadian Art, 1993.
- Larivière, Pierre. *Évolution de l'architecture industrielle : un quartier-type : Hochelaga-Maisonneuve*, Montréal, Atelier d'histoire Hochelaga-Maisonneuve, 1982.
- Latek, Irena (dir.). *Ville, métaphore, projet. Architecture urbaine à Montréal 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992.
- Mainguy, Lucien. « Pour une architecture canadienne », *The Journal of Royal Architectural Institute of Canada*, vol. XXVI, 9, septembre 1947, p. 334.
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal en évolution*, Montréal, Éditions du Méridien [1974, Fides] 1994.
- \_\_\_\_\_. *Montréal, une esquisse du futur*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Sauver Montréal : chroniques d'architecture et d'urbanisme*, Montréal, Boréal, 1990.
- Martin, Louis. « De l'école à la ville : la naissance d'une École de Montréal », *La Revue d'architecture ARQ*, n° 83, février 1995, p. 10-11.
- Medan, Alain. « Le modèle montréalais : un conglomérat de villages », *ARQ Architecture-Québec*, n° 10, décembre 1982, p. 22-23.
- Merret, Campbell. « Quebec », *The Journal of Royal Architectural Institute of Canada*, vol. XXV, n° 7, juin 1948, p. 255.
- Millet, Catherine. « Melvin Charney, explorateur de la mémoire collective », *Art Press*, n° 202, mai 1995, p. 56-60.
- Mongin, Olivier. *Vers la troisième ville*, Paris, Hachette, 1995.
- Morisset, Gérard. *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec [s.n.], 1949.
- Morisset, Lucie K. *Arvida. Cité modèle, ville moderne, ville de l'aluminium*, thèse de doctorat, Brest, Institut de géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 1996.
- Morisset, Lucie K. et Luc Noppen. « À la recherche d'identités. Usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec », dans Luc Noppen (dir.),

- Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, p. 103-133.
- Nolin-Raynald, Michelle. *L'édifice de la Banque de Montréal à la Place d'Armes, 1845-1901*, Montréal, Varia, 1984.
- Noppen, Luc. « La maison québécoise : un sujet à redécouvrir », dans *Architectures : la culture dans l'espace*, série Questions de culture n° 4, Ottawa, Léméac, 1983, p. 69-102.
- Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1995, p. 203-233.
- \_\_\_\_\_. « L'urbanisme végétal : de l'usage historique et postmoderne », dans Guy Mercier et Jacques Bethemont (dir.), *La ville en quête de nature*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 211-237.
- \_\_\_\_\_. « Entre identité métropolitaine et identité urbaine : Montréal », dans Lucie K. Morisset et Luc Noppen, *Identités urbaines, Échos de Montréal*, Montréal, Noba bene, 2003, p. 157-181.
- \_\_\_\_\_. « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », dans Patrick Dieudonné, Lucie K. Morisset et Jean-François Simon (dir.) (dir.), *Réinventer pays et paysages. Bretagne Québec*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 2003, p. 70-101.
- O'Neil, Jean et Pierre Phillipe Brunet. *Les couronnements de Montréal*, Hurtubise, Montréal, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Les escaliers de Montréal*, Hurtubise, Montréal, 1998.
- Pinard, Guy. *Montréal, son histoire, son architecture*, Montréal, La Presse, 1986.
- Portzamparc, Christian de. *Paris rive gauche secteur Massena, Cahier des charges particulières d'urbanisme et d'architecture*, Ville de Paris / SEMAPA (Société d'économie mixte d'aménagement de Paris), document non publié, janvier 1999.
- Rémillard, François et Brian Merrett. *L'architecture de Montréal : guide des styles et des bâtiments*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.
- Rémillard, François et Benoit Prieur. *Montréal*, Montréal, Ulysse, 1997.
- Riva, Richard de la, Suzanne Gagnon et Gavin Affleck. *Les « PLEX », une tradition renouvelée*, Ottawa, Société canadienne d'hypothèques et de logement, 1997.



Robillard, Jean-Louis. « Depuis une architecture québécoise », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 6.

Service de planification du territoire. *Les banques. Architecture commerciale I*, Communauté urbaine de Montréal, 1980

\_\_\_\_\_. *Architecture civile*, Communauté urbaine de Montréal, 1981.

\_\_\_\_\_. *Les édifices publics*, Communauté urbaine de Montréal, 1981.

\_\_\_\_\_. *Les églises. Architecture religieuse I*, Communauté urbaine de Montréal, 1981.

\_\_\_\_\_. *Architecture industrielle*, Communauté urbaine de Montréal, 1982.

\_\_\_\_\_. *Les couvents. Architecture religieuse II*, Communauté urbaine de Montréal, 1984.

\_\_\_\_\_. *Les hôtels, les immeubles de bureaux. Architecture commerciale II*, Communauté urbaine de Montréal, 1985.

Service de planification du territoire. *Les magasins, les cinémas. Architecture commerciale III*, Communauté urbaine de Montréal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Les résidences. Architecture domestique I*, Communauté urbaine de Montréal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Architecture rurale*, Communauté urbaine de Montréal, 1986.

\_\_\_\_\_. *Les appartements. Architecture domestique II*, Communauté urbaine de Montréal, 1991.

Simpson, Patricia et Louise Pothier. *Notre-Dame-de-Bon-Secours : une chapelle et son quartier*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal. *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, 2000.

Tanghe, Raymond. *Géographie humaine de Montréal*, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-Française, c1928.

\_\_\_\_\_. *Montréal*, Montréal, Lévesque, 1936.

Toker, Franklin. *The Church of Notre-Dame in Montreal: An Architectural History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1991.

Traquair, Ramsey. *Old Architecture of French Canada*, Toronto, The MacMillan Company of Canada Limited, 1932.

\_\_\_\_\_. *The Old Architecture of Quebec: A Study of the Buildings Erected in New France from the Earliest Explorers to the Middle of the Nineteenth Century*, Toronto, The MacMillan Company of Canada Limited, 1947.

Trépanier, Esther. « Les artistes québécois et la ville. Les ambiguïtés de l'identité urbaine », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, p. 271-283.

Vanlaethem, France. « Modernité et régionalisme au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 14, août 1983, p. 8-10.

\_\_\_\_\_. « Le centre-ville moderne de Montréal », communication au colloque de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Montréal, mai 2004, texte inédit.

Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie, *Règlement municipal, Codification administrative*, Permis et inspections Ville-Marie, octobre 2003.

#### Chapitre IV

« Chaussegros-de-Léry : Concours d'idées », *ARQ Architecture-Québec*, n° 42, avril 1988, p. 26-27.

« Une proposition de réanimation du Vieux-Montréal, Plan de synthèse du Vieux-Montréal », *Vie des arts*, vol. XIX, n° 76, 1974, p. 40.

Beaupré, Pierre. « Chaussegros-de-Léry », *ARQ Architecture-Québec*, n° 42, avril 1988, p. 28-35.

Brossard, Jean-Guy et Michèle Garceau. « Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal : les fondements du discours », dans Actes du colloque de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Institut québécois de recherche sur la culture, 1993.

Castro, Ricardo L. « Significant Buildings of the 1980s », dans Brian Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 109-118.

Choko, Marc-Henri et Bernard La Mothe Georges Adamczyk. *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001.

Collins, Anne-Marie et al. *Vieux-Montréal : La cité, une identité façonnée par l'histoire*, Société de développement de Montréal / Entente sur le développement culturel de Montréal, Gouvernement du Québec et Ville de Montréal, 1996.

- Colquhoun, Allan. « The Superblock », dans *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981 [1971], p. 215.
- Comité de travail sur l'identité historique du Vieux-Montréal, SDMG. *Vieux-Montréal : La Cité, Une identité façonnée par l'histoire*, Gouvernement du Québec et Ville de Montréal, 1996.
- Corboz, André. « Du bon usage des sites historiques », *Vie des arts*, XIX, n° 76, 1974, p. 14-19.
- Cormier, Anne. « Le Centre de commerce mondial de Montréal », *ARQ Architecture Québec*, n° 54, avril 1990, p. 47.
- Derome, Dominique *et al.* *Chaussegros-de-Léry, Technique & Architecture*, Montréal, Conseil de l'enveloppe du bâtiment du Québec, 1993.
- Frampton, Kenneth. « Une position rationnelle et éthique », dans *Dan S. Hanganu architecte, Projets et réalisations 1980-1990*, catalogue d'exposition, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 1990, p. 5-7.
- \_\_\_\_\_. « La tectonique revisitée », dans Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet (dir.), *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005, p. 15-23 ; 197-211.
- Francine Lelièvre (dir.). *Le Rapport de projet – Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal*, Montréal, Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal [SIMPA], 1992.
- Germain, Annick et Damaris Rose. *Montréal: The Quest for a Metropolis*, New York, John Wiley & Sons, 2000.
- Grignon, Marc. « Comment s'est faite l'image d'une ville : Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Lucie K. Morisset Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 99-117.
- Hanna, David B. *Montreal. A City Built by Small Builders: 1867-1880*, thèse de doctorat, Department of Geography, Université McGill, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The Layered City: a Revolution in Housing in Mid-nineteenth-century Montreal*, Montréal, McGill University Department of Geography, 1986.
- Hanna, David B. *et al.* *Montréal, plaque tournante continentale et atlantique*. Rapport du groupe de travail de la Société de développement de Montréal, 2001.
- La Mothe, Bernard. « Le nouveau Montréal. Un projet de longue date des pouvoirs publics », dans Marc-Henri Choko, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk (dir.), *Le Nouveau*

- Montréal. *Projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001, p. 25-40.
- Lauzon, Gilles. « Une cité du Nouveau Monde », *Continuité*, n° 72, printemps 1997, p. 16-23.
- Magendie, François. « Les musées thématiques : de la contemplation à la curiosité », *Techniques et architecture*, Paris, Regirex France, juin 1993, p. 90-94.
- Magendie, François et Georges Adamczyk. *Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal*, collection dirigée par Odile Hénault, Montréal, section b, 1994.
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal en évolution*, Montréal, Éditions du Méridien, 1994 [c1974, Fides].
- Martin, Jacques. « Prix Gérard-Morisset. Le conservateur iconoclaste. Luc Noppen conçoit le patrimoine en transformations évolutives », *Le Devoir*, Montréal, Cahier spécial, samedi 27 novembre, 1999, p. E6.
- Michaud, Josette. *Vieux-Montréal : les œuvres du temps*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles/Ville de Montréal/Guérin, 1991.
- Morisset, Lucie K. « Le grand prix d'architecture 1993 », *ARQ Architecture-Québec*, Montréal, n° 76, décembre 1993, p. 10-11.
- Parent, Carolyne. « De l'architecture comme dialogue », *Le Devoir*, samedi 3 mai 2003, D2.
- Phillips, Rhys. « St-it-ch-ing- -ti-me », *Azure*, Toronto, Gazette Publications, mai/juin 2000, p. 52-54.
- Recherches Arkhis, Les. *Monographie archéologique du Royal Insurance Building*, Montréal, Ville de Montréal/Ministère des Affaires culturelles et Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal [SIMPA], 1991.
- Sheppard, Adrian. « Housing That Belongs on Montreal Streets », dans Brian Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 197-211.
- Vanlaethem, France. « Prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 1, mai 1981, p. 14-25.
- \_\_\_\_\_. « Complexe Chaussegros-de-Léry, Vieux-Montréal », *ARQ Architecture-Québec*, n° 54, avril 1990, p. 46.
- \_\_\_\_\_. « Dix ans de pratique pour l'architecture », dans Dan S. Hanganu architecte, *Projets et réalisations 1980-1990*, catalogue d'exposition, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 1990, p. 38-45.

\_\_\_\_\_. « Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal », *ARQ Architecture-Québec*, Montréal, n° 67, juin 1992, p. 33-35.

Ville de Montréal et Ministère des Affaires culturelles du Gouvernement du Québec. *Le Concours International de Montréal place Jacques-Cartier*, 1993.

## Chapitre V

« Unconventionally Colorful », *Architecture Week*, 7 avril 2004, p. D1.2.

Adamczyk, Georges. « Pour le respect de la procédure et du public », *Le Devoir*, lundi 27 septembre 1999.

Adamczyk, Georges *et al.* « Autoroute Ville-Marie », dans Christophe Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal*, Colloque international en design urbain, Montréal, 1987, p. 38-43.

Anctil, Pierre. *Saint-Laurent, La Main de Montréal*, Septentrion, 2002, p. 25.

Bergeron, Claude. *L'architecture du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien.

Caron, Christophe (dir.). *Les actes de dessins sur Montréal*, Colloque international en design urbain, Montréal, 1987.

Carroll, Michael. « Chroma Chameleon. The Expansion of an Existing Convention Centre Improves Urban Connections in the City », *Canadian Architect*, octobre, 2003.

\_\_\_\_\_. « Cool, Calm, Connected », *Canadian Architect*, janvier 2004.

\_\_\_\_\_. « Literary Layers », *Canadian Architect*, mars 2006.

Castro, Ricardo. « Interstitial Practices », *Canadian Architect*, vol. 49, n° 10, octobre 2004, p. 24-27.

Cervellati, Pier Luigi, Roberto Scannavini et Carlo de Angelis (trad. E. Tempia). *La nouvelle culture urbaine : Bologne face à son patrimoine*, Paris, Seuil, 1981 [titre original : *Tipologia e morfologia di Bologna*, 1972].

Charney, Melvin. « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporains au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 12-23.

Choko, Marc Henri. *Les grandes places publiques de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.

- Doré, Jean. « Message du maire de Montréal », dans Christophe Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal*, Colloque international en design urbain, Montréal, 1987, p. 2.
- Dubuc, Alain. « Les marchands du palais », Éditorial, *La Presse*, samedi 11 septembre 1999, B2.
- Gaudet, Martin. *Les arbres de Montréal*, Montréal, Fides, 1997.
- Gauthier Daoust Lestage inc. et Provencher Roy & Associés architecture et design urbain. *Le projet du Quartier international de Montréal, Volet Aménagement, Esquisse préliminaire*, Montréal, juin 1999.
- Geddes, John. « The Art of Subtlety. The Modest New Canadian War Museum Goes Against the Trend Toward Spectacular Projects », *Macleans Magazine Canada*, 24 janvier 2005.
- Gersowitz, Julia *et al.* « St-Laurent », dans Christophe Caron (dir.), *Les actes de dessins sur Montréal*, Colloque international en design urbain, Montréal, 1987, p. 60.
- Johnson, Kirk et David Widginton. *Montreal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*, Montréal, Comulus Press. Traduit de l'original par Hélène Rioux (trad. 2002), *Montréal vu de près : voûtes, frontons et gargouilles*, Montréal, XYZ, 2000.
- Lamarche, Bernard. « Des îlots de réflexion », *Le Devoir*, samedi 30 novembre et dimanche 1<sup>er</sup> décembre 2002.
- Lamay, Mary. « Building's 'Ugliest Face' Won't Be Touched », *The Gazette*, Montréal, 14 septembre 1999, D2.
- \_\_\_\_\_. « Ugly Duckling Quaks Back. Gespro Defends its Much-maligned Plan for Extension to the Palais », *The Gazette*, Montréal, 14 septembre 1999, D1.
- Lanken, Peter. « Suburban Design Downtown », *The Gazette*, 30 novembre 2002.
- \_\_\_\_\_. « It's One Bright Spot », *The Gazette*, Montréal, 19 avril 2003, p. H5.
- Laplane, Jean de. *Les Parcs de Montréal des origines à nos jours*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.
- Lapointe, Christian Benoît. « À louer : appartement au 20<sup>e</sup> étage, place Jean-Paul-Riopelle », *La Presse*, samedi 22 avril 2006, *Mon toit*, p. 7.
- Létourneau, Jocelyn. « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage (réflexions à partir du cas du Québec) », allocution présentée au Congrès de l'Association internationale de pragmatique, Toronto, juillet 2003, texte inédit.



- Marsan, Jean-Claude. « Agrandissement du Palais de congrès de Montréal : un autre désastre en perspective », *Le Devoir*, 8 septembre 1999 et *La Presse*, 8 septembre 1999.
- Phillips, Rys. « Weaving Back the Urban Fabric », *Building*, Toronto, octobre/novembre 2003, p. 39.
- Pinard, Guy. *Montréal, son histoire, son architecture*, tome 3, Les éditions La Presse, Montréal, 1989.
- Service de l'habitation et du développement urbain 1991, *La cité internationale de Montréal*, Ville de Montréal, septembre 1991.
- Société du Quartier international de Montréal et Ville de Montréal. *Le Quartier international. Programme particulier d'urbanisme*, Montréal, 2000.
- Theodore, Davis. « A Promising 'Young' Architect », *The Gazette*, Montréal, 2 novembre 2002, p. H2.
- Vallerand, Nathalie. « Amoureux et défenseur du patrimoine de Montréal », *Destination centre-ville*, vol. 6, n° 1, hiver 2005, p. 15-17.
- Vieira, Emmanuelle. « Réflexion et transparence. Les possibilités infinies du verre coloré », *Le Devoir*, 8 et 9 mars 2003.
- Ville de Montréal. *La cité internationale de Montréal. Programme*, cahier des concours internationaux de Montréal, architecture urbaine et aménagement, 1990.

## Chapitre VI

- Vint ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement*, Culture et communication Québec, 2004.
- Adamczyk, Georges. « L'université, la ville et l'architecture », *La Revue d'architecture ARQ*, n° 117, novembre 2001, éditorial, p. 7.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Beaupré, Pierre. « Une paire de bottes vaut mieux que Shakespeare », éditorial, *Esquisses*, vol. 15, n° 5, février/mars 2005, p. 5.
- Benessaïeh, Karim. « Faire de Montréal une capitale internationale des arts du cirque », *La Presse*, 5 mai 2004, p. A8.
- Bergeron, Claude. *L'architecture du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Roger D'Astous, architecte*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Besner, Jacques. « La ville souterraine », *Urbanisme*, vol. 74, n°313, juillet - août 2000, p. 75-78.
- Bilodeau, Denis. *Precedents and Design Thinking in an Age of Relativisation. The Transformations of the Normative Discourse on the Orders of Architecture in France between 1650 and 1793*, Delft, Delft Baukunde Publicatie, 1997.
- Bilodeau, Denis et Jean-Pierre Chupin. *Projet pédagogique*, École d'architecture, Université de Montréal, sans date.
- Bisson, Pierre-Richard. *Outremont et son patrimoine : construire en harmonie*, Outremont, Ville d'Outremont, 1995.
- Boisvert, Michel. « Le zonage vertical : pour un nouvel aménagement de la fonction restauration dans la ville intérieure montréalaise », Actes du 7<sup>e</sup> colloque international de l'Associated research Centers for the Urban Underground Space (ACUUS), Montréal, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mémoire présenté à l'office de consultation publique de Montréal dans le cadre de la révision du Plan d'urbanisme de la ville de Montréal*, Observatoire de la ville intérieure, Université de Montréal, 14 juin 2004.
- \_\_\_\_\_. *L'impact du projet Quartier international de Montréal sur la ville intérieure : un premier examen*, publié sur le site Internet de l'Observatoire de la ville intérieure [www.oivi.umontreal.ca], consulté le 24 janvier 2007.
- \_\_\_\_\_. *U3D : contributions de la ville intérieure*, Observatoire de la ville intérieure, Université de Montréal, publié sur le site Internet de l'Observatoire de la ville intérieure [www.oivi.umontreal.ca], consulté le 24 janvier 2007.
- Boyer-Mercier, Pierre. « Den(s)cité, 19<sup>es</sup> Entretiens Jacques-Cartier », *ARQ Architecture-Québec*, n° 138, février 2007, p. 20-21.
- Bradet, Gaston. *L'urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.
- Broudehoux, Anne-Marie. « Montréal : ville-spectacle », communication au Colloque de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Montréal, mai 2004, texte non publié.
- Caron, Isabelle. « Des mémoires 'à excaver' : interpréter la présence des carrières de pierre grise à Montréal », *Architecture Canada*, vol. 27, n° 3-4, 2000, p. 15-29.
- Castro, Ricardo L. « Significant Buildings of the 1980's », dans Brian Demchinsky (dir.), *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989, p. 109-118.

\_\_\_\_\_. « Interstitial Practices », *Canadian Architect*, octobre 2004.

Cha, Jonathan. *Évaluation du potentiel monumental du patrimoine religieux de l'arrondissement Rosemont–La Petite-Patrie, à Montréal : plan stratégique de conservation*, mémoire de maîtrise en études urbaines, Département d'études urbaines et touristiques, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005.

Chodicoff, Ian et Leslie Jen, « A Balanced Perspective », *Canadian Architect*, vol. 51, n° 5, mai 2006.

Corboz, André. « Vues réformatrices », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, L'imprimeur, 2001, p. 122.

Corbusier, Le. *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923].

Culture et communication Québec. *Vint ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement*, Québec, Publications du gouvernement du Québec, 2004.

Demazière, Christophe. *Entreprises, développement économique et espace urbain*, Paris, Anthropos-Economica, 2000.

Demey, Thierry. « Le plan Manhattan », *Bruxelles, chronique d'une capitale en chantier. De l'Expo 58 au siège de la C.E.E.*, tome II, Bruxelles, Paul Legrain, 1992.

Derome, Dominique et al. *Chaussegros-de-Léry, Technique & Architecture*, Conseil de l'enveloppe du bâtiment du Québec, 1993.

Drouin, Martin. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2005.

Dupuy, Gabriel, Georges Amar et Bernard Barraque (dir.). *Réseaux territoriaux*, Caen, Paradigme, 1988.

Egg, Anne-Laure. « Équipement non-conformiste. Bibliothèque-médiathèque », *Créé*, n° 292, 1999, Société d'Édition et de Presse, Paris, p. 58-61.

Foucault, Andréanne. « Des toitures vertes à la montréalaise », *Place Publique*, vol. XI, n° 20, 13 novembre 2004, p. 1-2.

Frampton, Kenneth. « Critical Regionalism and the Vernacular », texte non publié écrit à titre de commentaire de l'ouvrage de Frederic Jameson, *The Seeds of Time*, 1994.

\_\_\_\_\_. « La tectonique revisitée », dans Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet (dir.), *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005, p. 15-23.

- \_\_\_\_\_. (trad. Guillemette Morel-Journal). *L'architecture moderne. Une histoire critique*. Paris, Thames & Hudson, 2006 [édition originale *Modern Architecture : a Critical History*, Londres, Thames & Hudson, 1980].
- Gauthier Daoust Lestage inc. – Provencher Roy & Ass. architecture et design urbain, *Le projet du quartier international de Montréal, Volet aménagement, Esquisse préliminaire*, juin 1999.
- Godin, Colette et Jean-François Leclerc. *Montréal, la ville aux cent clochers*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2002.
- Gratton, Roger. « Introduction », dans Roger Gratton et Michèle Benoît, *Pignon sur rue. Les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin, 1991, p. 3-13.
- Gratton, Roger et Michèle Benoît. *Pignon sur rue. Les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin, 1991.
- Guay, Pierre-Yves. *Introduction à l'urbanisme ; approches théoriques, instruments et critères*, Mont-Royal (Québec), Modulo Éditeur, 2001.
- Héritage Montréal. *Rapport du jury du Prix Orange 1992*, Montréal, Archives de Héritage Montréal, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Rapport du jury du Prix Orange 2000*, Montréal, Archives de Héritage Montréal, 2000.
- Jeanneret-Gris, Charles-Édouard (Le Corbusier). *Almanach d'architecture moderne : documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, organisation, industrialisation du bâtiment*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975 [Paris, G. Crès, 1925 ou 1926].
- Johnson, Kirk et David Widginton (trad. Hélène Rioux). *Montréal vu de près : voûtes, frontons et gargouilles*, Montréal, XYZ, 2002. Titre original *Montréal Up Close: a Pedestrian's Guide to the City*.
- Katz, Paul. « Adding Landscapers to Skyscrapers », allocution au colloque *La ville intérieure en devenir* tenu à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, 14 février 2005.
- Lefavre, Liane. « Un Mies méconnu. La basse extraction de l'espace universel'. Sur quelques théories du XX<sup>e</sup> siècle », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n<sup>o</sup> 11, Paris, Éditions du patrimoine, mai 2002, p. 79-92.
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal en évolution*, Montréal, Éditions du Méridien, 1994 [1974].
- \_\_\_\_\_. *Montréal, une esquisse du futur*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983.

- Merlin, Pierre et Françoise Choay. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Minnaert, Jean-Baptiste. *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, Paris, Norma Éditions, 2002.
- Noppen, Luc. *Patrimoine du quartier Saint-Roch. L'identité architecturale : usages, formes et monuments*, Québec, Ville de Québec, Service de l'urbanisme, Design urbain et patrimoine, 1996.
- \_\_\_\_\_. « Les architectes 'montréalistes', la quête du caractère métropolitain dans le projet architectural résidentiel contemporain », Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné (dir.), *Patrimoines pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec, Nota bene, 2006, p. 61-115.
- Olsberg, Nicholas R. et Ricardo L. Castro (avec essais par Edward Dimendberg, Laurent Stalder et Georges Teyssot), *Arthur Erickson: Critical Works*, Seattle, University of Washington Press, 2006.
- Philippe, Pierre Brunet et Jean O'Neil. *Les couronnements de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002.
- Portzamparc, Christian de. *Paris rive gauche secteur Massena, Cahier des charges particulières d'urbanisme et d'architecture*, Ville de Paris / SEMAPA (Société d'économie mixte d'aménagement de Paris), document non publié, janvier 1999.
- Ricœur Paul. *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001 [1964].
- Rousseau, Jacques. « La place publique à Montréal. Impair passe et manque », *ARQ Architecture-Québec*, n° 73, juin 1993, p. 11-12.
- Schulze, Franz. *Mies Van der Rohe: a Critical Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Theodore, David. « On Campus. Écoles Supérieures », *Canadian Architect*, octobre 1999, p. 25-29.
- Vigneault, Louise. « Marcelle Ferron, enracinée et rebelle », dans Réal Lussier, Rose-Marie Arbour, France Vanlaethem et Louise Vigneault (dir.), *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain, Noba bene, 2000, p. 9-15.
- Ville de Montréal, arrondissement Ville-Marie. *Règlement municipal, Codification administrative*, Permis et inspections-Ville-Marie, octobre 2003.
- Ville de Montréal. *Règlement d'urbanisme de l'arrondissement Plateau-Mont-Royal*, Règlement 01-277, adopté le 17 décembre 2001.

Virilio, Paul. *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

Von Meiss, Pierre. *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses polytechniques romandes, 1986.

## Chapitre VII

Benoît, Claude. « Réinventer le quotidien », *Le Devoir*, 22 et 23 mai 2004, I 4.

Calvino, Italo. « Les villes et le ciel », dans Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Seuil, 1974, p. 147-148.

Chaslin, François. « Henri Ciriani », *Encyclopaedia Universalis France*, version 8, Paris, 2000, cédérom.

Frampton, Kenneth. « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, p. 3-35.

Le Couédic, Daniel. « Le régionalisme encensé, déchu et racheté », Actes du colloque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRELIQ), à paraître.

Létourneau, Jocelyn. « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage (réflexions à partir du cas du Québec) », allocution présentée au Congrès de l'Association internationale de pragmatique, Toronto, juillet 2003, texte inédit.

## Références bibliographiques générales

Actes du premier colloque sur la sémiotique de l'espace. *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1981.

Bagnasco, Arnaldo et Philippe Le Galès (dir.). *Villes en Europe*, Paris, La Découverte, 1997.

Balschaw, Maria et Liam Kennedy (dir.). *Urban Space and Representation*, Londres, Pluto Press, 2000.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.



- Benevolo, Leonardo. *La ville dans l'histoire européenne*, Paris, Seuil, 1993.
- Bergeron, Claude. *L'architecture du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989.
- Berque, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel (France), Champ Vallon, 1994.
- Bertin, Dominique. *L'idée de la ville*, Seyssel, France, Champ Vallon, 1984.
- Biasi, Pierre-Marc de. « Pour une approche génétique en architecture », dans Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault (dir.), *Genesis. Manuscrits. Recherche. Invention : revue internationale de critique génétique*, n° 14, Jean Michel Place (Paris) et Centre Canadien d'Architecture (Montréal), 2000, p. 13-66.
- Bilodeau Denis. *Precedents and Design Thinking in an Age of Relativisation. The transformations of the Normative Discourse on the Orders of Architecture in France between 1650 and 1793*, Delft, Delft Baukunde Publicatie, 1997.
- Boutinet, Jean-Pierre. *Anthropologie du projet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Boyer, Marie-Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2001 [c1994].
- Bradet, Gaston. *L'urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.
- Broadbent, Geoffrey, Richard Bunt et Charles Jencks (dir.). *Signs, Symbols and Architecture*, Chichester, John Wiley and Sons, 1980.
- Calvino, Italo. *Les villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974. Édition originale, *Le città invisibili*, Giulio Einaudi Editore, 1972.
- Castells, Manuel. *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.
- Castex, Jean, Jean-Charles Depaule, Philippe Pannerai. *Formes urbaines : De l'îlot à la barre*, Dunod, Paris, 1977.
- Certeau, Michel de. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980, Union générale d'éditions].
- Charney, Melvin. « Pour une définition de l'architecture au Québec », *Architecture et urbanisme au Québec*, conférences J.A. de Sève 13-14, 1971 ; Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 11-42. Abrégée et parue sous le titre « Towards a Definition of Quebec Architecture », *Progressive Architecture*, vol. 53, n° 9, septembre 1972, p. 104-107.
- \_\_\_\_\_. « Saisir Montréal », *Découvrir Montréal*, Montréal, Les Éditions du Jour/Société d'architecture de Montréal, 1975, p. 16-35 ; édition originale : « Understanding

- Montreal », dans Pierre Beaupré et Annabel Slaight (dir.), *Exploring Montreal: its People, Buildings and Places*, Toronto, Greey de Pencier Publications, 1974.
- \_\_\_\_\_. « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », *ARQ Architecture-Québec*, n° 5, janvier-février 1982, p. 12-23.
- \_\_\_\_\_. « Montréal : formes et figures en architecture », dans Irena Latek (dir.), *Ville, métaphore, projet. Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, p. 17-30.
- \_\_\_\_\_. « The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture », *The Architectural Review*, n° 999, mai 1980, p. 299-302 ; réédité dans Irena Latek (dir.), *Ville métaphore projet : architecture urbaine à Montréal 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, p. 17-30.
- Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais (dir.). *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002.
- Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. Une anthologie, Paris, Seuil, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. « De la ville à l'urbain », *Urbanisme*, n° 309, 1999, p. 82-84.
- Choay, Françoise (dir.). *Le sens de la ville*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Choko, Marc-Henri, Bernard La Mothe et Georges Adamczyk (dir.). *Le nouveau Montréal : projets urbains marquants dans le Vieux-Montréal*, Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2001.
- Clavaron, Yves et Bernard Dieterle. *La mémoire des villes / The Memory of Cities*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.
- Conan, Michel. *Concevoir un projet d'architecture*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Corboz, André. *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, préface de Sébastien Marot, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2001.
- Corbusier, Le. *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923].
- Chupin, Jean-Pierre et Cyrille Simonnet (dir.). *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005.
- Dear, Michael J. (dir.). *From Chicago to L.A.: Making Sense of Urban Theory*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2001.

- Dematteis, Giuseppe. « Représentations spatiales de l'urbanisation européenne », dans Arnaldo Bagnasco et Philippe Le Galès (dir.), *Villes en Europe*, Paris, La Découverte, 1997, p. 67-96.
- Demchinsky, Brian (dir.). *Grassroots, Greystones and Glass Towers: Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Véhicule Press, 1989.
- Deriou, Daniel. « Opaque and Transparent, Writings on Urban Representations and Imaginations », *Journal of Urban History*, vol. 27, n° 6, septembre 2001, p. 794-803.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Deschamps, Yves. « Montréalité », *La Revue d'architecture ARQ*, n° 102, avril 1998, p. 12-13.
- Desmarais, Gaëtan. « La formidable émergence d'une identité culturelle. Le cas de Paris », dans Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery (Québec), Éditions du Septentrion, 1995, p. 15-51.
- Dualu, Robert (dir.). *Apologie du périssable*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1991.
- Dupuy, Gabriel Georges Amar et Bernard Barraque (dir.). *Réseaux territoriaux*, Caen, Paradigme, 1988.
- Eisenman, Peter. « The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End », *Perspecta*, vol. 21, 1984, p. 154-173.
- Ellin, Nan. *Postmodern Urbanism*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.
- Ellul, Jacques. « Les 'idées-images' de la ville de l'homme quelconque », dans François Guéry (dir.), *L'idée de la ville*, Lyon, Champ Vallon, 1984, p. 28-45.
- Epron, Jean-Pierre (dir.). *Les architectes et le projet*, tome 2, Liège, Mardaga, 1992.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: a Critical History*, New York, Oxford University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, p. 3-35.
- \_\_\_\_\_. « Critical Regionalism and the Vernacular », texte non publié écrit à titre de commentaire de l'ouvrage de Frederic Jameson, *The Seeds of Time*, 1994.

- \_\_\_\_\_. « La tectonique revisitée », dans Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet (dir.), *Le projet tectonique*, Gollion (France), Infolio, 2005, p. 15-23.
- Frye, Herman Northrop. *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, Éditions HMH, 1969.
- Germain, Annick et Damaris Rose. *Montréal : The Quest for a Metropolis*, New York, and John Wiley & Sons, 2000.
- Gideon, Sigrid. « The New Regionalism », *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958 [1954], p. 138-151.
- Giovanni, Gustavo. « La question des centres anciens », dans Jean-Marc Mandole *et al.* (trad.), *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil, 1998, p. 195-219. Publication originale dans *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, Unione tipografico-editrice, 1931.
- Guéry, François (dir.). *L'idée de la ville*, Lyon, Champ Vallon, 1984.
- Gournay, Isabelle et France Vanlaethem. *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Centre canadien d'architecture et Boréal, 1998.
- Gratton, Roger et Michèle Benoît. *Pignon sur rue : les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin, 1991.
- Gregotti, Vittorio. *Le territoire de l'architecture*, Paris, L'Équerre, 1982 [1966].
- Grignon, Marc. « Comment s'est faite l'image d'une ville : Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Lucie K. Morisset Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 99-117.
- \_\_\_\_\_. « L'étude du dessin d'architecture », dans Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault (dir.), *Genesis. Manuscrits. Recherche. Invention : revue internationale de critique génétique*, n° 14, Jean Michel Place (Paris) et Centre Canadien d'Architecture (Montréal), 2000, p. 91-110.
- Grignon, Marc et J. Maxim. « *Convenance, Caractère, and the Public Sphere* », *Journal of Architectural Education*, vol. 49, n° 1, septembre 1995, p. 29-37.
- Groat, Linda et David Wang. *Architectural Research Methods*, New York, John Wiley and Sons, 2002.
- Gruzinski, Serge. *La pensée métisse*, Paris, Arthème Fayard, 1999.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997 [*The Collective Memory*, 1950].

- Hays, Michael K. (dir.). *Architecture Theory since 1968*, New York, Columbia Books of Architecture, 2000.
- Huet, Bernard. « L'architecture contre la ville », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 14, décembre 1986, p. 10-13.
- \_\_\_\_\_. « Une génétique urbaine », *Urbanisme*, n° 303, novembre/décembre 1998, p. 56-59.
- \_\_\_\_\_. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XX<sup>e</sup> siècle : conférence de Bernard Huet, donnée dans le cadre du cours de théorie de l'architecture de 4<sup>e</sup> année, le jeudi 7 juin 2001 à l'École d'architecture de Paris-Belleville*, Paris, Quintette, 2003.
- Jacobs, Jane (trad. Claire Parin-Senamaud). *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Liège, Belgique, Pierre Mardaga, c1991 [c1961, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books].
- Lampugnani, Vittorio Magnago et Barry Bergdoll (dir.). *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, New York, H.N. Abrams, 1986.
- Latek, Irena. « La ville et son double », Irena Latek (dir.), *Ville, métaphore, projet. Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990. City Metaphors Urban Constructs: Urban Architecture in Montreal 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, p. 115-123.
- Le Couédic, Daniel. « Le régionalisme encensé, déchu et racheté », Actes du colloque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRELIQ), Québec, à paraître.
- Le Couédic, Daniel et Jean-François Simon (dir.). *Construire dans la diversité : architecture, contextes et identités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Lefaivre, Liane. « Un Mies méconnu. La basse extraction de l'espace universel'. Sur quelques théories du XX<sup>e</sup> siècle », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 11, Paris, Éditions du patrimoine, mai 2002, p. 79-92.
- Lefaivre, Liane et Alexander Tsonis. *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel Verlag, Munich, 2003.
- Létourneau, Jocelyn. *Passer à l'avenir : histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000.
- \_\_\_\_\_. « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage (réflexions à partir du cas du Québec) », allocution présentée au Congrès de l'Association internationale de pragmatique, Toronto, juillet 2003, texte inédit.

- Livet, Pierre. *De la perception à l'action, contenus perceptifs et perception de l'action*, Paris, Vrin, 2000.
- Lynch, Kevin. *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1970 [*The Image of the City*, 1960].
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal en évolution*, Montréal, Éditions du Méridien, 1994 [c1974, Fides].
- Mathieu, Jacques (dir.). *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval.
- Mercier, Guy. « La personnalité des être géographiques: le témoignage du quartier Saint-Roch à Québec », Laurier Turgeon et Marc Angenot (dir.), *Les entre-lieux de la culture*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval et L'Harmattan (Paris), 1998, p. 173-218.
- Merlin, Pierre et Françoise Choay. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1988].
- Mongin, Olivier. *Vers la troisième ville*, Paris, Hachette, 1995.
- Montclos, Jean-Marie Pérouse de. *Architecture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale-Éditions, 1972.
- Morisset, Gérard. *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec [s.n.], 1949.
- Morisset, Lucie K. « Créer l'identité par l'image. Sémiogenèse de la ville basse de Québec », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Noba bene, 1999, p. 119-140.
- \_\_\_\_\_. « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire : de la représentation à l'espace », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999, p. 5-36.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la forme urbaine d'un centre-ville : Saint-Roch, Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La mémoire du paysage*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2001.
- Morisset Lucie K. et Luc Noppen. « De la ville idéelle à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 4, Institut d'histoire de l'Amérique française, printemps 2003, p. 453-479.
- \_\_\_\_\_. « Villes et identité urbaine. De l'usage du patrimoine dans un contexte de mondialisation », texte de présentation d'un colloque organisé par la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain dans le cadre du Congrès annuel de l'



- l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Montréal, Université du Québec à Montréal, mai 2004.
- Morisset, Lucie K., Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.). *Ville imaginaire / Ville identitaire*, Québec, Nota bene, 1999.
- Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte. *Montréal imaginaire, ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.
- Noppen, Luc (dir.). *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery (Québec), Septentrion, 1995.
- Noppen, Luc. « Les architectes 'montréalistes', la quête du caractère métropolitain dans le projet architectural résidentiel contemporain », *Architectures, contextes, identités*, Actes du colloque international, Brest, 16-18 octobre 2003, p. 61-115.
- Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. « À la recherche d'identités. Usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec », dans Luc Noppen (dir.), *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery (Québec), Septentrion, 1995, p. 103-133.
- \_\_\_\_\_. « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1995, p. 203-233.
- \_\_\_\_\_. « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais », dans Patrick Dieudonné, Lucie K. Morisset et Jean-François Simon (dir.), *Réinventer Pays et paysages : Bretagne-Québec*, Brest/Québec, Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne occidentale, 2003, p. 71-101.
- \_\_\_\_\_. « Entre identité métropolitaine et identité urbaine : Montréal », dans Lucie K. Morisset et Luc Noppen (dir.), *Identités urbaines, Échos de Montréal*, Montréal, Nota bene, 2003, p. 157-181.
- Nora, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*, 3 volumes, Paris, Gallimard, 1997 [1984].
- Norberg-Schulz, Christian. *Meaning in Western Architecture*, New York, Rizzoli, 1980 [1975].
- Panerai, Philippe, Jean-Charles Depaule et Marcelle Demorgon. *Analyse urbaine*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- Panerai, Philippe et David Mangin. *Projet urbain*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- Paquot, Thierry, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot. *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000.

- Pérez-Gomèz, Alberto et Louise Pelletier. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997.
- Pevsner, Nicolaus. *Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1951 [1943].
- Pinard, Guy. *Montréal, son histoire, son architecture*, Montréal, Les éditions La Presse, 1989.
- Portoghesi, Paolo. *Postmodern: the Architecture of the Post-modern Society*, Rizzoli, New York, 1983 [1982, Milan]. Traduction, *Le post-moderne*, Paris, Electra-Moniteur. c1983.
- Prochazka, Alena. « L'Éperon sur la pointe à Callière : hommage à un édifice disparu ou contextualité réinventée ? Une analyse génétique du projet de l'architecte Dan S. Hanganu », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 27, n° 3-4, 2002, p. 3-14.
- \_\_\_\_\_. « Tenir compte du contexte : historiographie des méthodes de recyclage du contexte dans le projet urbain », Examen de synthèse dans le cadre du doctorat en études urbaines, UQAM, 2003.
- \_\_\_\_\_. « La montréalité dans tous ses états », dans Bill Marshall (dir.), *Montreal-Glasgow*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 2005, p. 31-52.
- \_\_\_\_\_. « Learning from Montreal », *21<sup>st</sup> Century City + Urban Design Strategies Symposium*, Calgary, University of Calgary Publications, sous presse.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, c2000.
- \_\_\_\_\_. *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sur la traduction*, Paris, Bayard, c2004.
- Roncayolo, Marcel. *L'imaginaire de Marseille*, Marseille, Chambre de commerce et de l'industrie de Marseille, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lectures de villes. Formes et temps*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Roncayolo Marcel et Thierry Paquot (dir.). *Villes et civilisation urbaine : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Collection « Textes essentiels », Paris, Larousse, 1992.
- Rossi, Aldo. *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981 [1966, *L'architettura della città*].

- Ruskin, John. *Lectures on Architecture and Painting, Delivered in Edinburgh in November 1853*, Londres, Orpington, 1891.
- Sarfatti Larson, Magali. *Behind the Postmodern Facade*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Sitte, Camillo (traduit par G. Roseborough). *City Planning According to Artistic Principles*, New York, Random House, 1965 [titre original *Der Städte bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889].
- Tanghe, Raymond. *Géographie humaine de Montréal*, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-Française, c1928.
- \_\_\_\_\_. *Montréal*, Montréal, Lévesque, 1936.
- Taylor, Charles. *Les sources du moi : la fonction de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998 [Source of the Self: The Making of the Modern Identity, Harvard University Press, 1989].
- Turgeon, Laurier, Jocelyn Létourneau, Khadiyatoula Fall (dir.). *Les espaces de l'identité*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1997.
- Tzonis, Alexander et Liane Lefaivre. « The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis », *Architecture in Greece*, n° 15, 1981, p. 164-178.
- \_\_\_\_\_. *Architecture in Europe since 1968, Memory and Invention*, Londres, Thames and Hudson, 1992.
- Ursprung, Philip. *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Centre canadien d'architecture et Lars Müller, 2002.
- Venturi, Robert, Denise Scott-Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972.
- Vesely, Dalibor. *Architecture in the Age of Divided Representation, The question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.
- Zevi, Bruno. *The Modern Language of Architecture*, Seattle, University of Washington Press, 1978.